

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА XXVI. КН. 9. 1982

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

60 години от създаването на СССР

Феликс Кузнецов (Москва) — Неокончателни изводи	3
Васил Колевски — Максим Горки — теоретик на социалистическия реализъм	30
Маргарита Райнова — Художествената интерпретация на образа на Емелян Пугачов в руската съветска литература	38
Тончо Шейтанов — Прозата на Василий Шукшин и традициите на руската класическа литература	55
Маргарита Каназирска — Към проблема за епичното в романите „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев и „Тихият Дон“ на Михаил Шолохов	69

Профили

Христо Стефанов — Георги Джагаров	89
Димитър Танев — Слав Хр. Караславов	97

220 години от написването на „История славяноболгарская“

Михаил Коларов — Паисий Хилендарски и Захарий Орфелин	102
---	-----

Научни съобщения

Георги Вълчев — Естонското литературно присъствие у нас	124
---	-----

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР, Австрия, Франция и Италия	128
--	-----

Преглед

Сергей Райков — „Българският роман след Девети септември“ от Тончо Жечев	135
Любомир Стаматов — „Димитър Талев“ от Александър Спиридонов	141
Снежина Николова — България в научните интереси на Константин Велики	144



60 лет со дня становления СССР

Феликс Кузнецов — (Москва) Неокончательные выводы	3
Васил Колевский — Максим Горький — теоретик социалистического реализма	30
Маргарита Райнова — Художественная интерпретация образа Емельяна Пугачева в русской советской литературе	38
Тончо Шейтанов — Проза Василия Шукшина и традиции русской классической литературы	55
Маргарита Каназирская — К проблеме об эпическом в романах „Иван Кондарев“ Эмилияна Станева и „Тихий Дон“ Михаила Шолохова	60

Профилы

Христо Стефанов — Георгиев Джагаров	89
Димитр Танев — Слав Хр. Караславов	97

220 лет со дня создания „Истории славяноболгарской“

Михаил Коларов — Паисий Хилендарский и Захарий Орфелин	102
--	-----

Научные сообщения

Георгиев Вилчев — Эстонское литературное присутствие в Болгарии	124
---	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР, Австрии, Франции и Италии	128
---	-----

Обзор

Сергей Райков — „Българският роман след Девети септември“ Тончо Жечева	135
Любомир Стаматов — „Димитър Талев“ Александра Спиридонова	141
Снежина Николова — Болгария в научных интересах Константина Великого	144

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
 ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ,
 ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ,
 ТОНЧО ЖЕЧЕВ

НЕОКОНЧАТЕЛНИ ИЗВОДИ

ФЕЛИКС КУЗНЕЦОВ (Москва)

Защо неокончателни? Защото окончателните изводи от подобен род дискусии — за същността и своеобразието на най-новата ни проза, която е в процес на развитие и борба — може да направи само животът.

Но като начало бих искал да обърна вниманието на читателите и участниците в дискусията върху една забавна подробност.

В бр. 1 на „Литературное обозрение“ за 1980 г. още в самото начало на дискусията, започнала със статиите „Епос, мит, притча“ на А. Бочаров, „Напрежение на търсенето“ на В. Камянов и „Цветът на времето“ на В. Росляков, в статията на Росляков четем:

„... Критика, критика, критика! Един и същ мотив, който, струва ни се, никога не е слизал от сцената. В личната библиотека на Пушкин до ден днешен „Московский телеграф“ е с неразрязани страници с изключение на онези, където са отпечатани статиите на Белински. В цялото това списание Пушкин е четял единствено критиката на Белински, останалите страници дори не е разрязвал.“ Това е удивително тънко наблюдение, което поставя нечувано високо нашата родна критика!

След В. Росляков в дискусията се включиха над 40 души — доктори и кандидати на филологическите науки, литературоведи, критици, прозаисти — и нито един от тях не намери свободно време да възрази на В. Росляков. Та списанието „Московский телеграф“ е било спряно от царя за отрицателен отзив за пиесата на Н. Кукольник „Ръката на всевишния отечеството ни спаси“ през април 1834 г., а първата статия на младия критик Висарион Белински, озаглавена „Литературни мечтания“, е отпечатана във в. „Молва“, приложение към сп. „Телескоп“ за септември — декември 1834 г. И щом като в сп. „Московский телеграф“ не би могъл да бъде отпечатан нито един ред от Белински, то Пушкин естествено съвсем не би могъл да разреже страниците на това списание със статията на великия руски критик.

Ясно е, че провеждайки дискусии, ние понякога лошо, невнимателно се четем един друг. А главно, нашите размисли за съвременния литературен процес често са затворени в днешното, невинаги се осланяме на миналото и бъдещото време.

Историческият подход към проблема, включен в темата на дискусията от списанието, неизбежно внася съществена поправка в самата постановка на въпроса: какво в същност е литературата на 70-те години? Къде, строго погледнато, са нейните граници във времето? Граници, определени не хронологично, а исторически?

Понякога изглеждаше, че този проблем всеки момент ще застане пред участниците в дискусията. „Улавям се, че мисля върху един малко необикновен

въпрос: кога в същност са започнали 70-те години? — писа А. Погрибни в статията „Признаци, на които вярваш“ (ЛЮ, № 3, 1981). Явно, че „необикновеността“ на въпроса все пак е уплашила автора на статията и той е избягнал отговора, без да се замисли сериозно — а какво необичайно има в същност в този въпрос? . . .

Да си припомним в тази връзка изминалия век и да си зададем въпроса: а какви са например границите — не хронологическите, а историческите — на 60-те години на XIX в.? И ще се окаже, че границите на историческото време по отношение развитието на културата далеч невинаги съвпадат с неговата десетгодишна хронология. Знаменитите 60 години в Русия от XIX в. са започнали в същност веднага след Кримската война, т. е. в средата на 50-те години, достигнали са апогея си в момента на революционната ситуация от 1860-те години, която, както е известно, е в периода 1859—1861 г., а завършва в 1866 г., след закриването на списанията „Современник“ и „Русское слово“. И когато през XIX в., пък и през XX се говореше за хората на 60-те години, за критиката на 60-те години, за публицистите или писателите на 60-те години — ставаше дума не за хронологически, а за исторически период от време, определен от други граници — някъде между 1856—1866.

С други думи, едва ли е възможно и правилно да се измерват формално-хронологично историческият и литературният процес. Исторически грамотният човек ще каже, че и 30-те години на XIX в. фактически са започнали през втората половина на 20-те години, явявайки се постдекабристки период в историята на руската литература и обществена мисъл, а 40-те са завършили с 1848 г., сложила началото не на ново десетилетие, а този път на седемлетие 1848—1855 г., което влезе в историята на нашата родина като „мрачното седемлетие“, време на реакции и гонения на литературната и обществената мисъл.

И така прозата на 70-те — в какъв смисъл? . . . Ако я разглеждаме формално-хронологично, то как да отделим произведенията, появили се в 1971 г., от произведенията на 1969 г., а произведенията на 1979 от произведенията, излезли на бял свят през 1981? И не просто да ги отделим, но и да изтъкнем техните „характерни, определящи черти“, отличаващи този литературен релеф от релефа на предшестващите шестдесет години и настъпващите осемдесет и да отговорим на въпросите: Какви нови жизнени пластове, нови социално-правствени конфликти са открити в литературата на изминалото десетилетие? Създаде ли тази проза нов тип литературен герой, кои черти на нашия съвременник се оказаха в нейното ползване? По такъв начин бяха определени в редакционния предговор задачите на дискусията.

Някои участници в дискусията веднага отбелязаха нереалността на подобна постановка на въпроса, като изказаха съмнение в истинността на „изработения навик да се измерва историческото време в обичайните синкопи — десетилетията“ (В. Камянов), тъй като „60-те години доста плавно преминаха в 70-те, без да поставят, така да се каже, по периметъра ярки опознавателни знаци. . . Някога това пришпорено време придоби устойчив ритъм, ритъм на по-нататъшно следване.“

И въпреки всичко дискусията, продължила две и половина години, засегна съществени, напълно реални, верни черти на съвременния литературен процес. Защото разговорът беше не за механично изтръгнатото от историята хронологически определено десетилетие на 70-те години (1970—1980), а за онзи най-нов, съвременен период в развитието на родната литература през 70-те, който започна по-рано от 1970 г. и се яви формално-хронологична, но не и историческа граница. А действителната историческа граница, след която именно „пришпореното“ време придоби устойчив ритъм, ритъм на „по-нататъшно следване“, е, както е известно, средата на 60-те години, продължила, но и отделила в най-но-

вата история на нашето общество времето, започнало със средата на 50-те. И ако говорим за действително историческа периодизация на съветската литература от следвоенните години, то тази периодизация естествено и органично съпада с онези етапи на развитие, през които в тези години нашата страна премина последователно: от средата на 40-те до средата на 50-те, от средата на 50-те до средата на 60-те и от средата на 60-те до наши дни.

Нашата дискусия фактически беше посветена на най-новия етап от развитието на съветската литература, литературата на зрелия социализъм, чийто разцвет беше през 70-те години. И в дискусията този етап се отнасяше най-често не към абстрактните 60 години, а към литературата от края на 50-те — началото на 60-те години, към литературата на това „пришпорено“ десетилетие, което в нашето историческо развитие се асоциира с времето на преодоляване последиствията от култа към личността, утвърждаване ленинските норми в нашия живот. Именно от средата на 60-те години времето, както е известно, започна да придобива „устойчив ритъм, ритъм на по-нататъшно следване“, характерен за преживяваната от нас епоха на зрелия, развит социализъм, което не можеше да не сложи своя явен печат и върху развитието на родната проза, върху целия литературен процес. Нашата дискусия е посветена на извяването на характерните, определящи особености на литературата и на първо място на прозата.

И така какви нови жизнени пластове, нови социално-нравствени конфликти са открити в литературата през този най-нов, съвременен нам, започнал от втората половина на 60-те години период? Обективно това е централният въпрос на дискусията.

При правилната, точна постановка на основния въпрос на дискусията, при уточняване периодизацията отпадат и някои неверни според мен положения, изказани от онези участници, които са се ориентирали към по-къса дистанция за някакви изкуствено изтръгнати от историческия поток на времето „седемдесет“ години.

Имам пред вид конкретно твърдения на А. Бочаров, започнал на практика тази дискусия със статията „Епос, мит, притча“ в януарския брой на списанието за 1980 г., оценил повече от скромно постиженията и завоеванията на най-новата съветска проза. Като отбелязва, че най-плодотворни за 70-те години според него били руската лирическа селска проза, литовският психологически роман, естонската иронично-философска повест, успоредно с това той изказа и мисълта за „процесите на умора“ в литературата на 70-те години: „умори се лирическата селска проза“, „умори се до известна степен и военната проза“.

Темата за „умората“ като едва ли не главен отличителен белег на прозата от 70-те години премина през редица мнения в дискусията, определяйки нейния малко елегичен тон. Това „погребално“ настроение особено ярко се проявява в статията на Юрий Нагибин (№ 12, 1981). „От какво се образува това художествено цяло в последните години? — пита той. — Преди всичко т. нар. селска проза. . . Но колкото и да е тъжно, вече се вижда и вехненето на тази проза, в последно време нещо не се появяват нови произведения със същата художествена сила. . . Полетът, както и видимият вече залез на „селската“ проза, стана най-забележителното явление в литературния процес от последните години.“ И това се твърди след появата на романа „Дом“ на Ф. Абрамов и след публикуването на романа на М. Алексеев „Побойници“. . . Не избързваме ли с тези погребални настроения? Не е ли по-справедливо, обсъждайки съвременния, най-нов етап в развитието на отечествената проза, първо ясно да оценим и с пълна сила да се порадваме на онова, което имаме днес и което е същността на литературния процес през последните 15 години, а след това вече да се отдаваме на различни видове уморени, песимистични прогнози?

В тази връзка са ми по-близки възгледите на онези участници в дискусиата за прозата на 70-те години, които, гледайки и мислейки тази проза в исторически, а не във формално-хронологичен аспект, смятат, че времето от средата на 60-те до началото на 80-те е рядко и удивително по количество и качество на таланти, утвърдили напълно себе си в този най-нов етап от развитието на многонационалната съветска литература.

Гневно и остро възражение предизвиква у някои участници в дискусиата пиството на ростовския поет Владимир Сидоров: „... А литературата е цветуща!“ (ЛЮ, № 8, 1980), поради крайно спорната му теза, че уж „колективният гений“ на съвременната съветска литература е способен да замести пустеещото засага място на Лев Толстой. Присъединявайки се към филипиките по този повод, не мога заедно с това да не споделя радостта на Вл. Сидоров от принципиалните завоевания на съветската литература от 70-те години: „руската, рускоезичната проза, така както и поезията, е блестяща, както никога преди. . . Липсват величия, но литературата е цветуща, великолепна, велика. Възможно е това да е далечно връщане към Октомври. Възможно е да е висш израз на подема на народа към творчество.“

Прав е Владимир Сидоров и за друго: нивото на нашата проза и поезия от 70-те години е такова, че имаме пълното право да говорим за световно значение на съвременната съветска литература — в хода на казаното вече за световното значение на великото наследство на руската и съветската класика.

Като прави равностметка на 70-те, разбирайки под това не гола хронология, а един определен, строго очертан отрязък от историческия път на нашия народ и общество, критиката е длъжна преди всичко да каже с пълен глас с какво в същност са влезли тези действително исторически 70 години на XX в. в историята на литературата на социалистическия реализъм. И да каже тази истина, като се опира на партийните оценки, съдържащи се в материалите на XXV, XXVI, XXVII партийен конгрес, които оцениха високо реалните завоевания на съветската литература на съвременния етап от нейното развитие, на изводите и обобщенията на VI и VII конгрес на съветските писатели.

Основен за развитието на съветската литература на най-новото време, времето на зрелия социализъм, бе следният тезис, издигнат на XXV конгрес на КПСС: „Великото дело — строителството на комунизма — не може да върви напред без всестраниното развитие на самия човек. Без високо равнище на културата, образованието, обществената съзнателност, вътрешната зрелост на хората комунизмът е невъзможен, както не е възможно и без съответна материално-техническа база.“

Именно рязкото задълбочаване и развитие на хуманистичния потенциал на обществото на зрелия развит социализъм, фронталният обществен завои към проблемите на човека, към неговите духовни и нравствени ценности, нарастващото значение на етичните, нравствени начала обусловиха своеобразието, спецификата на идейните и естетически търсения на съвременния етап от развитието на нашата литература.

Щеше да бъде невярно да сведем многообразието на литературния процес от тези години единствено до т. нар. „селска“ проза или, да кажем, до естонската иронично-философска повест и литовския психологически роман — за ограничеността на подобни представи по отношение развитието на отечествената проза от последните години се говори достатъчно подробно в дискусиата. Ако вървим по пътя на съпоставяне опыта на националните литератури, то редом с естонската и литовската следва да поставим и грузинската, и казахската проза от изминалото десетилетие, както и много други.

Ако пък изберем тематичния подход, то именно през втората половина на 60-те — 70-те години разцъфтяха и се развиха динамично и успешно редица на-

правления в съвременната проза. Това е и историко-революционната ни проза (романите на С. Залигин, Г. Марков, А. Нурпейсов и др.); и прозата, отразила историята на социалистическото строителство (романите на А. Иванов, П. Прокурин, А. Ананиев); и нашата блестяща „военна“ проза (Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Биков, К. Воробьев, К. Симонов, И. Стаднюк, А. Чаковски); и прозата, разкриваща нравствените търсения на съвременността (Ю. Трифонов, Д. Гранин, Г. Семьонов, О. Чиладзе). . . Разбира се, списъкът на имената за всеки отделен случай далеч не е пълен. Пък и не всеки писател може с лекота да бъде поставен на една и съща лавица: къде например да поставим Ч. Амираджиби или В. Тендряков, С. Крутилин или Грант Матевосян — та за всеки от тях 70-те години бяха по своему особено значителни.

Едва ли бихме могли принципно, без да рискуваме да изпаднем в абстракция, да изведем някаква единна формула за прозата на 70-те години. Но ако се опитаме, както пише и в редакционния предговор, да установим „характерните, определящи черти на прозата от 70-те“, то все пак е по-добре да направим това по вътрешния параметър, а не по външния, и по-точно — от вътрешния към външния, а не обратно. Тогава ще бъде по-понятна и жанрово-тематичната еволюция, която в известна степен достигна нашата проза за последните петнадесет години. А може би ще стане по-ясно дори и това, защо едни или други течения в днешната ни многонационална проза изведнъж се втурват напред или пък започват „да се изморяват“. . . Ще бъде по-ясна и границата, отделяща новия днешен период от развитието на нашата литература от предшестващия го преходен период от края на 50-те — началото на 60-те години. Ще бъдат по-очевидни грешките на критиката при тълкуване пътищата на развитие на съвременната проза, отбелязани в нашата дискусия.

Една от най-разпространените, както посочва дискусията, грешки, изживявани много бавно от нашата критика, е упоритото зачисляване прозата на Ф. Абрамов и В. Белов, В. Астафиев и Е. Носов, В. Распутин и В. Шукшин, М. Алексеев и Б. Можаяв в рубриката „селска“ проза, понякога в кавички, а понякога без, понякога с известни уговорки, но по-често без тях. Този несполучлив термин, появил се отначало като чисто условен, работен, отразяващ само външния, тематичен характер на жизнения материал, с който най-често си имат работа художниците на словото, днес стана явна спирачка по пътя на правилното разбиране и оценяване на това живо, свежо, мощно направление в отечествената ни словесност. Струва ми се, че тълкуването на тази проза като чисто „селска“ не само опростява проблема, но и служи за оправдание на онези тъжни, песимистични прогнози, с които се включиха в дискусията някои от участниците. Например същият този А. Бочаров или пък Ю. Нагибин, който обяснява уж вече настъпващия „залез“ на „селската“ проза именно с това, че „пред очите ни, може да се каже, се промени самата почва, на която поникнаха техните произведения. Остроят Матьора, запазил вековния начин на живот с неговите трудови и нравствени традиции, потъва под водата. . .“

А тъй като „настъпва, вече е настъпило новото време“, а „новото време са новите герои“, то според Ю. Нагибин това „ново време“ е подписало вече своята присъда над „селската“ проза. „Всичко това не е недоволстване, не е песимизъм. Съвсем не. Животът си върви по реда!“ — заявява Ю. Нагибин, сякаш не забелязва, че подписва „присъда“ най-малко на десетки най-талантливи, при това в разцвета на творческите им сили писатели, игнорирайки факта, че например такива последни явления в тази проза като споменатия по-горе роман „Дом“ на Ф. Абрамов или сборника „Възпитание по доктор Спок“ на В. Белов, „Цар-риба“ на В. Астафиев или „Усвятските шлемоносци“ на Е. Носов разрушават, изтръгват из корен тази доста субективна концепция. Или отиват в небитието, видоизменят се — под напора на социалния и научно-технически прогрес — едни

или други исторически обусловени форми на народния живот, но не и самият народен живот! И ако остров Матъора потъна под водата, то с него не потънаха жителите му — те продължават своя път в общочовешката история и трябва да се мисли, че ще кажат занапред своята дума, и нещо повече, ежечасно я казват на света днес! И я казват с устата на своите художници, чиято съдба е неделима от народната съдба, и „новото време“ на народа е едновременно и тяхно ново време, „новите герои“, създадени в дълбините на народния живот, са и техни герои. Идейният и естетически смисъл на тази проза е къде по-широк и по-дълбок от природната и нравствена етнография на Матъора, макар осмислянето, отстояването на нейните трудови и нравствени традиции и ценности, формиращи се през векове на труд и борба на човека, да е една от най-важните грижи на тази проза.

Но колкото и да не е от значение за назованите художници тази грижа, тя повече или по-малко е подчинена на друго, далеч по-общо, окончателно оформяне философията на историята и философията на личността на съвременния човек, на неговото обществено самосъзнание, на онова духовно, нравствено начало, върху което уверено и твърдо може да застане съвременният, днешният и утрешният човек, трудещ се на тази тленна земя. С други думи, тази проза е не толкова „селска“, колкото нравствено-философска по своята същност, а по жанрово своеобразие — лирико-епична, след като е посветена на основните въпроси на духовното и историческо човешко битие. И макар тази проза да се зараждаше в преходното време от края на 50-те — началото на 60-те години (да си припомним ранните повести на В. Тендряков, А. Яшин, В. Солоухин), нейният разцвет и обществено признание бяха именно през 70-те години. И това не е случайно.

Нравственият патос на тази проза — при всичките противоречия в развитието ѝ, при всички спорове, които тя предизвиква към живота — може би в голяма степен изрази в нашата литература една обществена потребност на новото време, времето на зрелия развит социализъм, отговаряйки наистина невинати и не на всичко в нея достатъчно точно и убедително.

Тази потребност се определя от самия характер и специфика на социализма, от принципиалното му отличие от буржоазното потребителско общество по отношение значението за човека на материалните и духовните блага. Ако за буржоазното потребителско общество производството и употребата на материални блага е само цел, изчерпващ смисъл на човешкото съществуване, то за социализма материалните блага са не повече (но и не по-малко!) от условия за истинско човешко съществуване. Смисълът е в друго: в развитието на духовната, истински човешка природа на личността, в умножаването на духовното богатство на човека и обществото.

Успешното решаване на проблема за насъщния хляб, макар и невинати последователно, в пряко съответствие с обективните закони на социализма и развитието на нашата родна хуманистична традиция, изисква от нас най-голямо внимание към духовния хляб, за да не възникне опасност от оеснафяване, от духовна нищета. Ето откъде е този своеобразен мощен духовно-етически протуберанс, какъвто в значителната си част се яви многонационалната съветска литература на 70-те години.

Ходът на дискусиата, както и движението на самата литература, стъпила на нов етап на развитие на границата на 60-те — 70-те години, струва ми се, опровергава твърдението на А. Кондратович, изказано от него в статията „Вечна тревога, труд, борба“ (ЛО, № 4, 1980): „Аз не бих нарекъл 70-те години етапни, отличаващи се с нещо по-особено от другите десетилетия. По-скоро това са години на търсения, брожения, дълбоки вътрешни процеси, което само по себе си е добър знак.“

За основа на толкова категоричното твърдение на критика е послужила мисълта, че „70-те в значителна степен повториха това, което беше казано и гръмко заявено през 60-те. 60-те „се вляха“ в тях с цялата си маса, имена, конфликти, проблеми и дори литературни типове и персонажи.“ Тази мисъл въпреки цялата ѝ все пак прекомерна категоричност потвърждава само едно, а именно, че 70-те са започнали в 60-те, обаче средата на 60-те даде нов обществен гласък, нов импулс на нашето гражданско и литературно развитие, като стана историческа граница, определила именно етапния характер на по-нататъшното развитие на нашата литература.

Ако, като вземем това под внимание, сравним например прозата на 70-те с прозата от края на 50-те — началото на 60-те, с прозата от преходния по своята същност период, който именно изведе нашата литература в днешната епоха, то няма да ни е трудно да видим колко огромна е разликата между тези два достатъчно своеобразни, макар и вътрешно сродни периода. За тази разлика се говори доста по време на дискусиата. И там, и тук имаше собствени „търсения, брожения, дълбоки вътрешни процеси“, но колко различни бяха те! И едва ли е случайно, че ако символ на прозата от края на 50-те — началото на 60-те беше, както си спомняте, „юношеската“ и „изповедната“ проза, то символ на литературата от края на 60-те — 70-те стана т. нар. селска проза!

Същият този Анатолий Погрибни на базата преди всичко на литовската, пък и на руската проза от края на 50-те — началото на 60-те години убедително показва как вече към средата на 60-те в критиката и в литературата укрепваше убеждението в ограничените възможности на „пределно субективизираната проза... вътрешния монолог“, тъй като, преминавайки през важната школовка на постигане дълбочини в психологическия живот на индивидуалността, тя, „субективизираната проза“ от онова време, според мнението на критика е била в нещо ограничена, във всеки случай „не се е научила достатъчно да изобразява картините от живота като цяло“.

Обръщайки се конкретно към опита на писателя Й. Авижюс, към неговата творческа съдба на прелома на 60-те — 70-те години, А. Погрибни отбелязва: „Новаторските постижения на субективната проза на 60-те, в това число и на собствената, той не отхвърля, но умело съединява тези постижения с традициите (на някои те изглеждаха остарели) на епично-панорамния роман, чиято монологична форма, възпроизвеждаща и „потока на съзнанието“, и „потока на чувствата“, придобива мащабен, социално-епичен характер. Епохата в индивидуалността, индивидуалността в епохата — така може да се определи направлението на писателското изследване, предприето от автора на романа „Изгубен покрив“.

Ние търсим характерните особености на прозата от 70-те? Какво пък, „Изгубен покрив“ ни помага да установим една от тях: в прозата се укрепи истински художествена социализация на писателската мисъл... Оттук идва и укрепването на социално активната функция на литературата, на нейната гражданственост.“

При това „Изгубен покрив“, подчертава авторът на статията, е отпечатан през 1970 г., а „е бил създаван в края на 60-те, което нагледно показва как в недра на 60-те са се зараждали 70-те. Както виждате, една от най-първите изходни особености на съвременния етап на развитие на нашата литература, започнал на прелома на 60-те — 70-те години, според наблюдението на участниците в дискусиата се състои в задълбочаване, заздравяване социално-активната роля на литературата, на нейните социални, граждански и изследователски начала. И като естествено следствие от това — задълбочаване и заздравяване традициите на реализма, обогатени от опита на най-новите художествени търсения, не само не изгубили здравите си връзки с народния живот, но утвър-

дили с нова сила, на нов етап от историческата спирала качеството на родност в нашата литература.

И когато например Анатолий Бочаров, прокламирайки „умората“ на „селската“ или „военната“ проза на 70-те години, прокарва тази според нас извънредно спорна мисъл, че „традиционно-реалистичната проза“ точно в това време е едва ли не изчерпана, отстъпвайки място на „иронично-философската“ проза и на „митично-притчевата“, то по-скоро ще се съглася в дадения случай с Юрий Бондарев, който убедено защитава реалистичната традиция в прозата, а не с А. Бочаров, който неизвестно защо противопоставя мита, притчата, иронията, философията в литературата и... реализма. На въпроса на кореспондента на „ЛО“ за възникналия в последно време „писателски интерес не към „чистата“ реалност, а към нейното „моделиране“ Ю. Нагибин отговори в дискусията по следния начин: „Според мен всичко, което има истинска опора в душата, има и всички граждански права в литературата. Но как се приема — това са всичко на всичко кръгове от отдавна хвърлен във водата камък, достигнали едва сега до нас... А изобщо други „алюзии“ възникват, когато не достига майсторство да се предаде действителността в собствените ѝ краски.“

Продължавайки мисълта на Ю. Нагибин, аз не бих противопоставил реалистичната традиция на притчата и мита, иронията, гротеската, а бих ги разглеждал като признаци и проява на реалистичната проза, като форми на отстраняване, без които истинският реализъм не съществува. Именно ние, които имаме в литературната си традиция Гогол, Достоевски и Салтиков-Шчедрин, знаем това по-добре от когото и да е друг. Не можем да не се учудим на следното твърдение на А. Бочаров: „Ако традиционният реализъм изцяло е насочен към създаване на илюзия на живота, илюзия на правдоподобие, то и ироничната (не напразно често я наричат иронично-философска), и митологично-притчевата проза са израз на света, преобразуван вече в съзнанието на художника в резултат на един вид вторична обработка на действителността... Митът престана да бъде начин за художествено аргументиране, художествено доказателство. Успехът на романите на Маркес сред нашите прозаисти е нагледно доказателство за това. И както някои критици се уповават на появата на „Война и мир“, така аз съм готов да се уповавам на роман от типа „Сто години самота“, ако не ратувах най-вече за художествено многообразие.“

Ще рискувам да ме сметнат за противник на „художественото многообразие“, но ще задам на колегата риторичния въпрос: може ли да се свежда „традиционният реализъм“ до „илюзията на живота“, „илюзията на правдоподобие“? Къде в такъв случай да денем в историята на руската литература „Дампика“ и „Медният конник“, „Вий“ и „Нос“, „Шинел“ и „Мъртви души“, „Историята на един град“ и „Двойник“ или „Баня“, „Дървеница“ и „Майсторът и Маргарита“?... И още: правилно ли е да извеждаме романите на Маркес извън пределите на реализма, като ги препоръчваме редом с „Война и мир“ в качеството на образец за подражание в родната ни проза — без отчитане на онази национална традиция, която породила „Сто години самота“? Ние също сме за многообразието, но естественото, а не насилственото, като имаме пред вид, че митологично-притчевата проза в „Белият параход“ на Ч. Айтматов например изгражда органически от киргизкия фолклор, обогатен от руската литературна традиция, оставайки въпреки всичко реалистична проза, а Ф. Абрамов, В. Астафиев, В. Распутин, Е. Носов или В. Белов изграждат от своите национални корени, попивайки цялото реално наследство на най-богатия по своите форми и художествен опит — роден и световен — реализъм.

И ако говорим сериозно за уроците на 70-те, то един от най-важните от тях е, че съвременният период в развитието на нашата литература мощно и неопровержимо, с цяла поредица най-авторитетни и първокласни съчинения за-

твърди значението и неизчерпаемите, неограничени възможности на реалистичния метод на художествено изследване на действителността, в нашите условия — метода на социалистическия реализъм. Този фундаментален опит на съветската проза зачеркна споровете за романа, за мнимото изчерпване на социално-етичните форми на разбиране на живота, които се водеха в света, както е известно, точно на кръстопътя на 50-те — 60-те години. И заедно с това опитът на реалистичното разбиране за действителността, натрупан от многонационалната съветска литература за последните 10—15 години, съвсем не е еднопосочен и застинал в „илюзията на правдоподобие“; той целият е в развитие, в движение по отношение нарастващата сложност на художествената мисъл, като включва и мита, и притчата, и параболата, и иронията, и философията на човека и историята, напрегнатия интелектуализъм. Да се позволим на най-новия творчески опит на същия този Ч. Айтматов или на Ю. Бондарев. Това движение на формите, търсенето на допълнителни художнически пътища в най-добрите, сериозни произведения стават за сметка на реализма и не защото това е модерно или по субективна прищявка на твореца, чисто външно, любителско формотворчество или декадентски трикове, а са дълбоко вътрешни, изхождат от онези идейно-творчески задачи, които художникът поставя пред себе си. Усложняването на тези творчески задачи, отразяващо нарастващата сложност на действителния живот, не може да не води към усложняване на нарастващото многообразие на формалните търсения на литературата на социалистическия реализъм.

Най-малко съвременната ни проза, ако се ориентираме към сериозните ѝ образци, заслужава упреци в примитивизъм, илюстративност, описателност, опростителство. Задачите, които тя си поставя, са изключително високи. По сложност и напрежение на социално-философските и духовно-нравствените търсения многонационалната съветска проза на съвременния етап от нейното развитие е една от най-богатите в света. Във всеки случай тя успешно се съревновава по сериозност на отношението към света и живота (според широко разпространеното в различни страни мнение) както със северноамериканския, така и с латиноамериканския роман, със западногерманската и англоезичната проза в Европа, с литературите на социалистическите страни.

Сложността на социално-философските и духовно-нравствени задачи, които се решаваха в нашата литература през последните години, при това в най-различни направления от нейното развитие, е оценена в пълна степен и от участниците в дискусиата за прозата на 70-те. Да дадем поне няколко кратки оценки за това.

В. Камянов. „Темата за „корените“, за нравствените завети, за акумулирането в днешния ден на токовете от миналото е една от водещите в прозата от последното двайсетилетие. През 60-те години преобладаваше сърдечният отклик на тази тема, преобладаваше чистото вълнение, над което прозата не бързаше много да надделява, оценявайки първоначалната свежест на чувството. . .

През 70-те години в същата област на литературата се роди романът, обвърнат със сюжетния си строй към земеделското минало: „Комисия“ на С. Залигин, „Предвестни дни“ на В. Белов, „Мъже и жени“ на Б. Можаяев, „Дългият отдих“ на В. Личутин. . . Романният, т. е. широкоформатен подход към темата, „земеделският опит и коренното начало на нравствеността“ — са достойнство на последното десетилетие, което не се уморява да задава въпросите от миналото“ (Напрежение на търсенето. — ЛО, № 1, 1980).

Н. Лейдерман. „Чрез образите на мъдрите старци и старици на Распутин и Шукшин, на председателя Андриан Фомич от повестта на Тендряков „Три торби боклучава пшеница“, на дядовците от „Съдба“ на Проскурин, пазители на паметта за добрите обичаи на земеделците, усвятските шлемоносци на Е. Носов, опитните войници от „Пастир и пастирка“ на В. Астафиев, „Брегове“

на Ю. Бондарев, „Кръщение“ на И. Акулов навлиза в съвременността духовният нравствен опит на народа.

Този опит е „прецеден“ през най-решителните преломи и най-жестоки изпитания на XX в., проверен е от историческия опит на цялото поколение. Това е велико поколение. Велико е, защото неговата съдба е неразривно вплетена в историята на светската държава.

И когато, премисляйки своя отруден живот, хората от това поколение утвърждават с нищо несравнимата ценност на мъдрото отношение към света и „простите закони на нравствеността“, то този извод придобива силата на неопровержима истина. С нея не може да не се съобразява човекът от епохата на развития социализъм, с неговите напрегнати духовни търсения“ (Цената на единството. — ЛО, № 8, 1980).

И. Золотуски. „Тези упования на душата, тези преки обръщения към нея като към крайъгълен камък на нашата памет станаха знамение в литературата на 70-те години. По-рано някак по-често сочехме обстоятелствата, като намирахме в тях корена на злото и избавлението от всички беди, сега центърът на интереса се премести към душата — към тази невидима сила, която обаче движи всичко и от която всичко зависи“ (Огледай се с любов. — ЛО, № 12, 1980).

А. Погрибни. „В сравнение с предишното десетилетие прозата на 70-те в по-пълна степен осъзна — и в това е нейната заслуга — своята отговорност пред времето и обществото, затова ѝ се наложи да развие цяла поредица от качества, които предполагат епичност на художественото мислене, а именно „синтез по пътя на анализа“ (по формулата на Балзак), тънък психологизъм, обобщаващ-дълбочинна философичност. Не „от модата“, както смята някои, а от практическите изисквания на „духа на времето“ се обуславя стремежът на съвременната проза също така към мита, сказанието, параболата, към засилване елемента на условност в нея.“

„В известен смисъл обществото на зрелия социализъм — отбелязва критиката — стана значително по-сложно от обществото на преходния период“ (израз на Ю. Кузменко, сб. „Литература и социология“).

Това е вярно и ние трябва да бъдем признателни на прозата на 70-те, затова че тя по-решително се зае да постигне тази сложност. Тя се интересува не само от отношенията между историята и човека, но и между човека и историята, отнесе се по-смело към философските и епични по мащаб проблеми: човек и човечество, вечно и преходно, духовност и бездуховност, добро и зло“ (Белези, на които вярваш. — ЛО, № 3, 1981).

В. Росляков. „Смениха се няколко поколения активни строители на социализма и нашата литература вече започва да усвоява художествено този огромен човешки материал. Появиха се романи, в които са показани не едно, а няколко поколения съветски хора. От „контурното“ възприемане на живота, от изследванията на едно или няколко събития от новата съветска действителност литературата преминава към изследване на съветския човек като цяло — това е най-главната черта на прозата от 70-те, отличаваща я от прозата на 50-те и 60-те години. Появи се епосът на новия, социалистическия свят. Животът предостави на литературата възможността да види епичното разгръщане на събитията не само в пространството, но и във времето“ (Цветът на времето. — ЛО, № 1, 1980).

Далеч не всичко в тези наблюдения е безспорно. Нещо повече, поотделно те дори спорят помежду си, но макар и от различен ъгъл на зрение, се целят в една точка, разкривайки специфичните, характерни особености на литературния процес на съвременността.

Това е рязко задълбочаване на и с т о р и з м а на нашата проза, което стана именно през последните 10—15 години.

Това е също толкова забележимо задълбочаване и развитие в нашата проза от най-новото време на качествата демократизъм и народност, пораснало внимание към съдбите на народа и съдбите на отечеството, на малката и голяма родина, укрепване на патриотичното чувство и неразривната връзка с действително интернационалистичния възглед към света.

Това е страстен и целенасочен етически патос на най-новата съветска проза, съсредоточил своето внимание и приковал вниманието на обществото към най-актуалния днес проблем за духовните и нравствени ценности, към заплахата от агресия на дребнобуржоазното потребителство и продуцираната от него бездуховност, към целия сложен кръг от обществени проблеми, свързани с духовния хляб, в това число и такива вечни проблеми на човешкия дух като въпроса за смисъла на живота или проблема за съвестта, въпросите за доброто и злото, живота и смъртта, нормите на общочовешката нравственост и хуманизъм, които на всяка извивка от историческата спирала застават пред човека и обществото и се решават сякаш наново.

Това накрая е задълбочен социално-философски поглед върху живота, стремеж да се съединят органически философията на човека и философията на историята, когато мисълта на художника (да си припомним последните романи на Ю. Бондарев и Ч. Айтматов) се устремява към глобално проникване в смисъла на историческата действителност, издига се на битийно равнище, движи се към епични форми на познаване на света, обогатени с тънък психологизъм при изследването на характерите, с разнообразен инструментариум на съвременната реалистична проза, включително притчата, мита, сказанието, параболата и пр., когато това е необходимо.

Зад тези качества на съвременната проза, развиващи и задълбочаващи на съвременния етап нашата родна традиция, се долавя непреодолима обществена потребност от формиране на духовното, нравствено, етично самосъзнание на обществото на зрелия развит социализъм, на духовното самосъзнание на народа, устремен към комунизъм. Тази именно обективна и властна обществена потребност кара литературата, която внимателно акумулира всички токове, грижи, тревоги и нужди на времето, да се вглежда с такова внимание не само в днешния, но и във вчерашния труден и героичен ден на нашия живот, подлагайки на възискателен хуманистичен анализ цялата сложна история на възникване, създаване и защита на социализма и неговите ценности, като показва, че на Земята не съществува нищо по-възвишено и човечно от комунистическия идеал, колкото и да е труден, сложен, противоречив пътът към него.

С други думи, величината и сложността на хуманните задачи, които днес си поставя съветската литература, съответствуват на величината, трудността и сложността на задачите, които си поставят комунистическата партия и съвременният ни живот. Тази „височина на летвата“ определи висотата и богатството на онези конкретни литературни постижения, които съветската проза има на съвременния си етап на развитие.

Това твърдение обаче съвсем не означава, че всички задачи и проблеми в нашата проза са решени. Дискусията — и това е естествено — включваше само сериозната проза или, казано по-иначе, върховата част на нашата проза, а не целия и необхванен поток. Т. е. включваше тази нейна част, която завоюва широко обществено признание и се утвърди в съзнанието на читателите и критиката. Но дори към този дълбоко нееднороден релеф на прозата в хода на дискусията бяха предявени достатъчно сериозни претенции. Ще се позова на статията „Твърди“ и „меки“ на Леонид Коробков (ЛО, № 12, 1981), критик, който при тежава точен социален слух, изострено гражданско виждане за живота. Той изказва справедлива, както ми се струва, тревога, която отразява реалното (далеч от благополучието) положение на нашата литература. Неговата статия на-

сочва към въпроса: развивайки се по закона на спиралата, т. е. през известно преобладаване на предишния опит, вървейки от известно време към философско-етични духовно-правствени търсения, пресъздавайки сложната, трудна, многообразна картина на героичната история на създаване на социализма в нашата страна, не притъпи ли известна част от нашата проза, пък и от критиката своя интерес към съвременността? А още по-точно: интереса към най-съвременното в съвременността — към борбата, към активното социално действие, насочено от нашето днес към утрешния ден.

„Получи се странно противоречие — твърди Л. Коробков в статията си. — На думи критиката се кълнеше в активния, непримирим и пр. герой, а в действителност писа за него сякаш с извърнато лице, недоволна именно от неговата активност.“ И по-нататък: „За художника на словото вникването в нещо не означава само да го назове, да наметне за него и пр., а винаги — да *и з о б р а з и* даденото явление и процес в цялата му земна подробност, в цялата сложност на преплитане на субективни и обективни обстоятелства, мотивировки. Та колкото и убедително да е описан духовният път на героя към полето на битката, самата тази битка бележи преминаването на конфликта в друго качество. Или парфразирайки известното изречение, това е продължение на същите онези „нравствени търсения“ с други средства. Ето този качествен праг литературата на 70-те прекриваше рядко, страховито, по-често декларативно, отколкото художествено убедително.“

Такава беше първата камбанка, прозвучала в дискусиата, която известяваше, че в датското кралство на нашата проза от 70-те не всичко е благополучно. Впрочем нещо подобно — не на звън, а по-скоро на намек — прозвуча и в статията на В. Росляков във връзка с повестите на Ю. Трифонов: „Именно с това тяхно излизане от частния бит и навлизане в обществения се характеризират повестите на Трифонов. И именно това дълбоко съдържание, а не „нравствените търсения“ и „борбата с еснафството“ направиха Трифонов един от най-популярните съветски автори.“

В основата на статията на В. Росляков, публикувана в дискусиата, е залегнал неговият доклад пред общото събрание на московските прозаисти, посветен на „червения цвят на времето“ в съвременната съветска литература. И ако в статията ироничното отношение на В. Росляков към формулата „нравствени търсения“ (тази доста популярна, а от известно време и най-употребявана от нашата критика формула) е едва забележимо, то в доклада негативното му отношение към т. нар. „нравствени търсения“ беше доста по-определено не защото В. Росляков се обяви против „нравствеността“ в литературата, а защото може би един от първите почувствува, че тази формула днес изцяло се използва от някои за прикриване на аполитичността, за отделяне на литературата от реалната, социална, конкретно-историческа личност, за притъпяване на нейната идеологическа и политическа острота.

Това, което в статията на Л. Коробков и в изказването на В. Росляков прозвуча като камбанка, напомняща ни, че всякакви достойнства, въздигнати до крайност, таят в себе си и опасност, в изказването на Фьодор Абрамов пред Седмия конгрес на съветските писатели прозвуча като мощна камбана.

„През последните години в нашата литература — каза на конгреса Фьодор Абрамов — силно се повиши интересът към нравствените проблеми, към духовния свят на човека с неговите така древни, но вечно живи понятия като съвест, доброта, съчувствие, състрадание, милосърдие, жалост... Да, обръщането на литературата към въпросите на нравствеността, на душата може само да се приветствува, още повече, че историческият опит показва, че престрояването, обновлението на живота само със социални средства, неподкрепени от нравствената, духовна дейност на всеки човек, не може да даде желаните резултати. Но

Нашата беда е поредната крайност: нравственото започва да измества социалното, гражданското, придобива самозадоволителен характер, а понякога дори се превръща в мода. Нещо повече, ако слушаме някои умници, социалното, гражданското са едва ли не изминал етап, а политиката например е признак за примитивност, безвкусица.

Велико заблудение!

Нравственост извън социалното, гражданското, извън насящните проблеми на живота, с които живеят страната, народът, партията, нравственост извън политиката, която стана една от най-главните сфери в битието на човека, такава нравственост е празно безнравствено дърдорене. . . При решаване въпросите на нравствеността не пречи по-често да си спомняме уроците на Лев Толстой, който цял живот страстно, неистово и непримиримо воюваше за нравствена активност на човека.“

Тези наблюдения на Фьодор Абрамов, неговата тревога, загрижеността му — заедно с разсъжденията за нравствеността, заедно с модата, заедно с играта на интелектуализъм, заедно с философствването да не пропаднат в някои произведения на нашата литература „днешният ден, действителните болки и грижи, с които живее страната, народът“ — изразяват за голяма точност тази напълно реална опасност, това изцяло набелязано противоречие в литературния процес от последните години. Естествено тази опасност — „отдалечаването“ от политиката, модата на т. нар. „лична“ и „битова“ нравственост извън социалните, граждански начала в нашия живот — е характерна само за една част от прозата на 70-те. В своята статия „Цветът на времето“ същият този В. Росляков например справедливо поддържа нашата художествена документалистика, посветена непосредствено на идеологическата борба — „именно в тази литература — писа той — е видян най-добре червеният цвят на нашето първородство“ — а също така политическият роман (да отбележим в тази връзка „Блокада“ и „Победа“ на А. Чаковски).

И въпреки това Фьодор Абрамов в своите критически наблюдения е съвършено прав. За да покаже до каква степен съм съгласен с него, ще рискувам да повтора мисълта, изказана от мен още преди Седмия конгрес на писателите в статията „Токове на времето“ (ЛЮ, № 1, 1981): „... Приветствувайки всички очевидни днес етически завоевания на нашата литература, които е необходимо всячески да развиваме, у мен като критик възниква все по-остро желание да говоря за това, което според мен в нашата литература (особено младата) днес остро не достига, което понякога я ограничава. Ако няколко десетилетия назад при засилването на вулгарно разбираната понякога социология на много произведения от нашата литература не им стигаше духовен, нравствен, етически патос, то днес (в дадения случай говоря за слабите места) на редица произведения не им стига също толкова напрегнат и всеобщ, както и етически, и социално-политически патос. Отблъскването от вулгарно разбираната социология в литературата доведе нас, критиците, до забележимо понижаване, отслабване на политическия интерес, на социално-класовия патос в творчеството на някои (особено сред младите) писатели. Именно това отслабване на социално-политическата мускулатура у някои писатели предизвика, струва ми се, редица трудности и недостатъци в развитието на нашата литература.“

Именно недостигът на социално-политическа зрелост довежда някои прозаичи до болестта „неутрализъм“, до недостатъчна социално-политическа определеност в произведенията им, а в характерите на героите им — до недостиг на социално жизнена активност, действеност, способност за активна борба за тържеството на нашите идеали.

За беда от подобен род, разбира се, има вина и критиката. Сложността и социално-философските, духовно-нравствени задачи, които решаваше на съ-

временния етап от развитието си нашата литература и на първо място проза постави критиката ни пред трудно изпитание. Това изпитание като цяло литературната критика издържа, но не без известни загуби. Тези литературнокритически загуби засегнаха главно онези области и сфери на мисълта, които касаят най-трудното: философията на историята и философията на личността, нейните духовни и нравствени ценности. Тези загуби бяха свързани и с това, че в специалните науки — философията, социологията — ние критиците не винаги намирахме онези решения, които от марксистско-ленински позиции биха помогнали за мислянето на най-новите проблеми, поставени за обществено обсъждане от нашата съвременна проза, като например фундаменталния проблем за ценностите. От друга страна, и самата критика, обръщайки се след прозата към глобалните проблеми на човешкия дух или философията на историята, не винаги беше достатъчно въоръжена методологически, забравяше за принципите на конкретно-историческия, социално-класов подход към тези сложни проблеми, поради което се оказваше в плен на ненаучната историко-културна методология.

В тази теоретична суматоха се включиха дори и читателите.

„Уважаема редакция! — пише например до „Литературное обозрение“ читателката Т. Мелкозерова. — За всеки, който така или иначе е свързан с възпитанието, с изкуството, с теоретичните проблеми на културата в последно време е на голяма почит думата „духовност“. Ние призоваваме да се възпитава духовност, клеймим буржоазната масова култура за нейната бездуховност, осъждаме еснафите-потребители за липсата на високи духовни интереси и потребности, в духовността виждаме главната разлика между „високото“ изкуство и низката проба. . . Но в какво именно се състои тя, тази високопоставена от нас духовност? Кое конкретно прави масовата култура бездуховна?

Опитах се да формулирам за себе си понятен отговор на тези въпроси и в можах. Погледнах в енциклопедията и с учудване открих, че духматата „духовност“ просто липсва. . . Поисках в библиотеката най-новите философски речници — кратък и непълен — същото! Излиза, че за философите не съществува такава категория. . . Опитах се да намеря в справочната литература понятието „душа“. Оказа се, че според религията душата е „някаква безтелесна, безсмъртна мистична сила, независима от тялото“, т. е. нещо, което е невъзможно, а за материалистите душата е само синоним на психиката. . . Излиза, че ние на всяка крачка споменаваме думата „духовност“, а какво означава тя — не разбираме. В същото време се усеща, че има в нея някакъв голям важен смисъл! Може би някой от специалистите ще го разясни?“

Не писмо, а истински вик на душата! . . . Редакцията помоли кандидата на изкуствознанието Андрей Нуйкин да обясни на читателката смисъла на думата „духовност“. С внимание и съчувствие се зачитах в неговата статия, озаглавена „Силово поле на духовността“ (ЛО, № 1, 1982), но уви, така и не намерих поне малко ясен и аргументиран отговор на този така ревностен читателски въпрос.

Да ме прости колегата А. Нуйкин, но отговор на въпроса на читателката в статията му в същност няма, което признава и самият автор на статията. „Говорейки за духовността, ние в същност говорим за най-важната, цялостна характеристика на личността, съответстваща на високото равнище на нравствеността, на естетическото, идеологическо и умствено развитие — пише А. Нуйкин, — но. . . каква е структурата на тази цялостност, какви са нейните доминанти, къде е разположено „основното звено“ и с помощта на какви лостове трябва да се привежда в действие цялата верига в процеса на формиране на личността? Яснота по всички тези въпроси, уви, все още не сме достигнали.“ При такъв крайно неопределен подход увисва във въздуха и крайният, напълно правилен, но все пак извънредно общ извод на статията: „Духовността, грубо казано —

това е съчувствие, достигнало общочовешки мащаби. Да бъдеш духовен означава да бъдеш „отворен“ за всички глобални проблеми на века, да страдаш с всички болки на своята страна и човечеството, да се радваш на всички техни радости, да бъдеш отговорен за всичко: за миналото, настоящето и бъдещето.“

Читателката Т. Мелкозерова е права: думите и понятията, производни от корена „дух“ — духовни ценности, духовност, бездуховност, — днес са едни от най-модерните в критическата литература, което между прочем е не само субективен, но и обективен израз на своеобразието на съвременния литературен процес. А нито нашата философска мисъл, нито литературната ни критика дават поне малко убедително тълкуване на тези категории и термини в тяхното съвременно звучене. Философията, както справедливо отбелязва читателката, тук се придържа към обичайната схема: „Духът — това е „понятие, употребявано във философията обикновено като тждество на понятията „идеално“, „съзнание“, „мислене“, „разум“. . . Но опитайте се от даденото определение да отделите смисъла на „духовността“ като качествена характеристика! — пише Т. Мелкозерова. — Душата е само синоним на психиката, т. е. отново същият този дух, идеалното, съзнанието. . .“ Можем да разберем читателката! При такава разбиране на думата „душа“ как например да изтълкуваме дадените погоре думи на критика Игор Золотуски: „Тези упования на душата, тези преки обръщения към нея като към крайгълен камък на нашата памет станаха знамение на литературата от 70-те години.“ За каква „душа“, за какво разбиране на „душата“ става дума? За „душата“ като „бездтелесна, безсмъртна, мистична сила, независима от цялото“, или пък като „синоним на психиката“? По-скоро нито за едно, нито за другото. Може да се предположи, че И. Золотуски употребява понятието „душа“ за обозначаване вътрешния свят на човека. Но ако това е така, защо е тази експресия? Обръщането към вътрешния свят на човека е характерно за всяка истинска литература, а не само за съветската литература от 70-те години. От това може да се направи заключение, че критикът влага в думата „душа“ някакво свое, особено значение, известно само нему. Тази неопределеност на словоупотребата стана, казано на негов език, своего рода знамение на критиката от 70-те години.

Употребявайки на място и не на място, по повод и без повод думите „дух“, „душа“, „духовност“, бездуховност“, „духовни и нравствени ценности“, критиките влагат най-често в тези думи свое собствено съдържание, обявяно все пак от нещо общо, значително, но неизразимо. Както пише читателката, винаги „се чувствава, че в нея (в тази дума — Ф. К.) има някакъв голям, важен смисъл!“ Само че какъв? . . .

Осмисляйки проблема за духовните и нравствени ценности като един от главните проблеми за критиката в съвременния литературен процес, ние няма никъде да избягаме от основния въпрос на философията. Същият този въпрос, който се формулира с обезкуражаваща простота: кое е първично и кое е вторично — духът или материята? . . . Необходимо е да помним този въпрос и защото самата терминология, разкриваща законите на живота на човешкия дух и нравственост, има най-дълбока идеалистична традиция и волю-неволю тази традиция през сложната верига на опосредствувания оказва своето въздействие и върху нашите литературни спорове, и върху литературния процес.

Не може да се избяга никъде от факта, че в трактовката на антитезата „духовност“ — „бездуховност“, в осмислянето на проблема за духовните и нравствени ценности са възможни два различни вектора, две полярни посоки на развитие на мисълта. Едната е органичното свързване на духовните ценности човек и общество, на богатия вътрешен свят на човешката личност с реалната социална практика на нашия живот, с икономическата, политическата дейност и борбата за щастие на народа, за тържеството на комунистическите идеали. И дру-

гата — отвещаща човека в света на мъглявите абстракции, опитваща се да реши проблема за духовните ценности, духовното богатство на човека, опитваща се да намери обоснование за нравствеността по старата пътека на метафизичните търсения, извън реалните, конкретни обстоятелства на човешкия живот, извън социалната борба на хората за по-добро бъдеще. Ако първата посока неизбежно извежда човешката личност на пътя на гражданската, социална, обществена активност и тук намира решение търсеният проблем за духовността, одухотвореността, проблемът за фундаменталните, коренни човешки ценности, и преди всичко проблемът за смисъла на живота и човешката съвест, то втората измества личността от пътя на социалната, гражданска активност, от пътя на гражданската честност и гражданското мъжество в борбата за високи обществени идеали, за правда, истина и красота на друг, илюзорен път, на пътя на търсене на духовност извън пределите на труда и борбата на тази тленна Земя.

Такава е неумолимата алтернатива. И в своите научни разсъждения за духовно-нравствената, философска проблематика в съвременната проза, в търсенията ни на отговор на философските въпроси, които поставя пред читателите тази проза, ние нямаме право нито за минута да забравяме тази изходна алтернатива, тъй като един или друг избор на изходна философска позиция е принципиален и определя всичко следващо. Той води или в дебрите на метафизиката, към абстрактния хуманизъм, или към действително научното разбиране и обяснение на света, към реален хуманизъм, към осъзната и активна социална позиция на личността в борбата за преобразуване на действителността по законите на доброто и справедливостта.

Ще подчертая още веднъж: ние не само не сме против „духовността“, но, напротив, приемаме завоя на съвременната литература към коренните проблеми на човешкия дух и нравственост, към проблема за духовните и нравствени ценности в нашия живот и литературата за необходим и неизбежен, изразяващ обективната закономерност на развитието на обществото на зрелия социализъм. Социализмът се отличава от обществото на буржоазното потребителство именно с това, че при решаване проблема за насъщния хляб той с нарастващо внимание се отнася към целия сложен кръг от въпроси, свързани с духовния хляб, че ръстът на материалното богатство на обществото и материалното благополучие на гражданите за него не е самоцел, а условие за истинско човешко съществуване и вътрешно хармонично развитие.

Нашето разбиране за духовното богатство на човека и обществото, концепцията ни за духовните и нравствени ценности израстват не от метафизични, идеалистически позиции, а от реалната, социална практика на човешкото обожение, от борбата и труда на хората. „... Действителното духовно богатство на индивида — сочи К. Маркс — изцяло зависи от богатството на неговите действителни отношения.“ И ако имаме пред вид, че главният въпрос в системата на духовните ценности е в какво човекът вижда смисъла на живота, смисъла на битието, а главният въпрос в системата на нравствените ценности е как да се живее по съвест — то ще стане очевидно, че решаването на тези главни въпроси, на основните проблеми на човешкия дух и нравственост се намира не в царството небесно, а в труда и борбата на човека на Земята.

Висшата одухотвореност на човешкия живот е в стремението да бъдеш полезен на хората и обществото, да служиш на доброто, да бъдеш верен на високите човешки идеали, да отстояваш истината и справедливостта, да вземеш дейно участие в борбата за щастие на своя народ и на цялото човечество. Висотата и яснотата на обществените, граждански социални задачи, богатството на обществените взаимоотношения дават на хората високия смисъл и одухотвореността на ежедневно съществуване.

И дори в онези случаи, когато философската мисъл в съвременната литературна критика се възнася най-високо, в областта на осмисляне от литературата основните въпроси на човешкото битие са възможни два пътя, два подхода: да виждаме битието като сфера на проявление на чистия дух, като нещо метафизично, т. е. иреално (да отбележим, че тази онтологична традиция във философията се губи във вековете), или пък, преобръщайки истината с главата надолу, да утвърждаваме битието на човека, на обществото, на всичко съществуващо като социално, обществено и материално-природно явление.

За това е необходимо да говорим напълно ясно, защото сложността на съвременния литературен процес принуждава критиката при нейните методологични търсения, при търсенията на нови теоретични пътища за тълкуване на най-новите тенденции в нашата проза да се обръща към най-сложните философски категории, невиннаги (както вече се каза) достатъчно пълно и ясно разработени в нашата марксистко-ленинска философска наука. Като пример може да послужи статията на Г. Белая „Ползата от интуицията. Прозата на 70-те години в списанията от 1980 г.“ (ЛО, № 9, 1981), която бе отпечатана извън дискусиата, но участвуваше в нея със своя дух.

В отговор на обвинението на А. Бочаров за „умората“ на „селската“ проза Г. Белая правдиво отбелязва, че „уморена е и тази критика, която оперира с обичайни, но изработени на предишния етап и затова вече недостатъчно точни критерии“, които не долавят „големия обем и вместимост на нравствено-философското съдържание“, каквото притежава тази проза.

Г. Белая справедливо се обявява против това заблуждение, което позволяваше, пише тя, до едно време да се причислява прозата на В. Белов и В. Распутин, Ч. Айтматов и Г. Матевосян, В. Астафиев и С. Залигин под наслова „селска“. „В действителност — твърди Г. Белая — тя никога не е била такава. . . И днес най-проницателните литератори се опитват да прочетат по новому прозата, която направи „вечните въпроси“ предмет на съвременната художествена интерпретация.“

Какъв прочит на тази проза предлага самата Г. Белая? От нейна гледна точка селският материал в тази проза е „нищо повече от плацдарм за решаване на битийните въпроси“. И тъй като нейните автори „мислят не в категориите на бита, а в категориите на битието“, „най-новата проза — според твърдението на Г. Белая — е проза с отчетливо изразена онтологична проблематика, което води до престрояване на цялата ѝ структура“. А за да може „грамотно да прочете и изтълкува тази проза, критиката трябва да измени ъгъла на зрение, да оперира не само с по-големи (от тези, с които е свикнала), но с други категории“ — пише Г. Белая.

Тази нейна гледна точка, това изискване към критиката да оперира при тълкуването на т. нар. „селска“ проза с други категории, способни да покажат истинския ѝ — „битиев“, „онтологичен“ — характер, предизвикаха съмнение и дори неприемане сред критиката — ще припомним статията на В. Саватеев в „Литературная газета“ „Новите подходи и старите истини“ (ЛГ, № 4, 1982). „И тъй, думата е произнесена! — отбелязва В. Саватеев. — Ние трябваше да прочетем „по новому“ прозата, която според критиката е направила „вечните въпроси“ предмет на съвременната художествена интерпретация. . . И тъй, от една страна, са „обичайните рамки“ и „обичайните категории“ на „селската“ проза с цялото ѝ богатство от жизнени проблеми, характери, конкретно-историческото им съдържание; от друга — „новият прочит“, „онтологичната проза“, за която живият, конкретен материал от действителността не е нищо повече от „плацдарм за решаване на „битийните“ въпроси“.

Тези опасения на критика са основателни и, бих казал, обосновани: преводът на интерпретацията на тази сложна и талантлива проза в „битийност“, „онтологичност“ може лесно да доведе до кастриране на нейното конкретно-социално съдържание, на онази повече от реална болка и радост за живота на народа, с които диша буквално всяка страница от тези книги. Сигурен съм, че когато Белов описва своя Иван Африканич, а Распутин — старичката Ана или баба Даря, те са мислели най-малко за „онтологичните“ и „битийни“ въпроси, а преди всичко за насъщните проблеми на реалното, социалното битие на своите герои.

Тези опасения са повече от основателни особено като имаме пред вид неопределеността и размитостта на философското съдържание на тази непривична за нас терминология. За да разберем степента на опасност, трябва да се обърнем към същността на този обичаен — с претенции да е нов — старинен термин. Да вземем най-простото в случая решение: да видим как трактува този термин Большая Советская Энциклопедия, още повече, че за разлика от понятието „духовност“ понятието „онтология“ присъствува в нея.

„Онтологията (от гръцки *ὄν*, род. падеж *óntos* — същност и... логия) — четем — е раздел от философията, в който се разглеждат всеобщите основи, принципите на *битието*, неговата структура и закономерности. По своята същност онтологията изразява картина на света, която съответствува на определено равнище от познаването на реалността и е фиксирана в системата от философски категории, характерни за дадена епоха, а така също за една или друга философска традиция (материализъм или идеализъм и пр.). В този смисъл всяка философия и изобщо теоретическа система задължително се опира на определени онтологични представи, съставлящи устойчивата ѝ съдържателна основа и подлагащи се на изменения според развитието на познанието.

Терминът „онтология“ е бил употребен за първи път във философския лексикон (1613) на Р. Коклениус (Германия) като синоним на *метафизиката*... В съвременната марксистска литература въпросът за онтологията е предмет на дискусия. Едни смятат, че онтологията няма право на самостоятелно съществуване, а според други в рамките на диалектическия материализъм онтологията трябва да бъде отделен раздел.

За редица течения в съвременната буржоазна философия (по-точно за феноменологията, екзистенциализма, персонализма) са характерни опитите да се възроди проблематиката на онтологията в нов, преимуществено субективно-личностен извор — като въпроса за слоевете и равнищата на битието на личността“ (БСЭ, т. 18, М., 1974, с. 406—407).

Както виждате, дори от гледна точка на елементарно-общозначимото знание, чиято квинтесенция е енциклопедията, да се говори за онтологичен характер на „селската“ проза означава да се каже далеч не всичко. „Онтологична“ проза — в какъв смисъл? В метафизичен смисъл, както това беше прието едно време, когато понятието метафизика се отъждествяваше с идеалистическата философия на съществуващото, с философската „наука“ за свръхчувствените принципи на битието? Или пък в историко-диалектичен смисъл, за съжаление много слабо разработен от нашата наука?

Но потребностите поне на литературния процес показват, че теоретичната разработка на битийните проблеми на философията от позициите на исторически и диалектическия материализъм е необходима. И когато нашата критика и литературознание самостоятелно се обръщат към трактовката на тези сложни въпроси, най-важното и най-интересното тук е може би да се вгледаме в онова ново социално съдържание, което съвременната съветска литература внася в изследването и разбирането на основните въпроси от човешкото битие.

По силата на изострения интерес на съвременната съветска литература и критика към особено сложната сфера на общозначимите философски, духовно-нравствени идеи днес от литературнокритическата мисъл се изисква в особена степен специална определеност и историческа конкретност. Бих казал — социална заостреност. Стремех да се разбере къде ни отвеждат едни или други „духовни търсения“ — на тленната земя или в облаците? Към какво ни зоват — към социална активност за благо на хората или пък към ефимерно самонаслаждение от своята собствена — грижливо лелеяна, одухотворена и изтънчена, но в крайна сметка дълбоко равнодушна към хората и света — душа?

Недостигът на социална, а понякога и на политическа класова определеност именно в такива абстрактни, откъснати от реалната действителност размисли за „душата“ и „нравствеността“ не води ли понякога, както писа критикът Л. Коробков, до разкъсване, до размиване „духовния път“ на героя, неговата „постъпка“, нравствената му рефлексивност и действия, т. е. на всичко онова, което, както изглежда, поражда неговите „нравствени търсения“?

Тези тревоги и опасения отнасям и към себе си, към собствената ми литературнокритическа практика. Те са предизвикани конкретно от писмото на читателя, кандидат на филологическите науки В. И. Тимофеев от град Октябрий, Башкирская АССР. В писмото си той се представя преди всичко като единомышленик, подчертавайки важността на постановката на въпроса за духовните и нравствени ценности, за формирането от литературата на нравствен фундамент на социалистическата личност. „Вие набелязвате вярно решение на проблема за съотношението между идеята и характера — пише В. И. Тимофеев, — преодолявайки недооценяването на характера като фактор на социалната активност. Но правите това плахо и не го довеждате докрай. Дори когато разглеждате личността като съвкупност от идея и характер, нерядко характерът присъствува в качеството на незадължителна добавка. Вие пишете: „За победа в борбата се изисква понякога не само вярност към принципите, но и смелост, самоотверженост, самостоятелно гражданско мъжество“ („Размисли за нравствеността“, с. 190) или: „За такава борба трябва да имаш не само желание, ... но и характер“ (пак там, с. 336).

Защо „поякога“? Защо „за такава борба“? Всяка борба винаги изисква силен характер. При тези уточнения прозира недооценяването на силния характер. . . Разбира се, „нравственият фундамент“ е велика сила. Така както и волевият характер без „нравствения характер“ е кораб без платна. Най-възвишените принципи и най-волевият характер сами по себе си значат малко. Тяхната сила е в „съединяването“.

Обръщайки се по-нататък към опита на Великата отечествена война, в която, както пише В. И. Тимофеев, е бил участник, към опита на нашата проза за Великата отечествена война („колко малко. . . добри намерения и колко още сили са необходими!“ — до този извод идва героят от повестта на В. Биков „Третата ракета“), авторът на писмото продължава: „Когато си спомняш подвизите на нашите хора в годините на войната, особено остро чувствуваш силните и слабите страни на Вашата концепция за новата личност. Като цяло тя е вярна. Но във Вашите трудове има много места, където Вие прекалено абсолютизирате „нравствения фундамент“, „нравствените ценности“, „благородството на чувствата“, „духовното богатство“, явно недооценявайки волевите качества на съветския човек, без които той просто не би съществувал“.

И макар по-нататък В. И. Тимофеев да прави уговорката, че смята „за недостатък на моите работи не толкова смисъла, колкото композицията и стила“, писмото му ме кара да се замислям, да проверявам и препроверявам себе си, с по-голяма зоркост да се вглеждам в онази концепция за нравствените ценности на социалистическата личност, която днес се разработва не само, да допуснем, в моите собствени трудове, но и в съвременната ни критика като цяло.

В тези критични думи на читателя, също както и в изказването на Ф. Абрамов пред конгреса се долавя все по-отчетливо проявяващата се потребност на времето от по-голяма социална активност и политическа определеност както на нашата литература, така и на нашата критика.

Няма да кажа, че критиката ни не чува това изискване и не откликва на него. Ще спомена в тази връзка романа „Дом“ на Фьодор Абрамов, войнствуваща — със социалната си, нравствена активност и изключителна гражданска честност и мъжество — книга, чийто главен герой, обикнатият от нас Михаил Пряслин, показва чрез съдбата си колко е сложно, но и колко е необходимо за всеки честен човек днес да живее по съвест. По законите на гражданската съвест. Ще спомена такива книги на младите (по-точно относително младите) писатели като „Взаимно поръчителство“ на В. Маслов или „Ще поживеем — ще видим“ на А. Кривоносков.

И въпреки това въпросът за социалната гражданска активност на съвременната проза и нейния герой — особено по отношение на литературната смяна, — заявил вече за себе си в 70-те години с цяла плеяда достатъчно ярки литературни имена, е един от най-актуалните и заедно с това тревожни въпроси в съвременния литературен процес. Именно по този начин беше разглеждан той в дискусиата, предизвиквайки понякога остър спор и полемика.

Според Ю. Нагибин: „Тяхната проза се отличава с една особена свежест и дързост на мисълта. На смяна на описателността от „Н-та точка на зрението“ в литературата идва желанието да се надникне във вътрешността на тази „точка“. Не мога да отговарям за пълнотата на предлагания списък, но ще назова няколко имена: В. Крупин, А. Ким, Е. Гушчин, В. Маканин, В. Тублин... Прозата на „четиридесетгодишните“ отново напомни, че етичкото начало в пълна степен е свойствено и за града...“

С него е съгласен Анатолий Курчаткин, който в статията „Бремето на безветрието“ (ЛО, № 12, 1980) се опитва да даде своего рода концепция на тази „най-нова“ литература, която влезе в нашия литературен бит като литература на „четиридесетгодишните“, и не се скъпи да оценява нейните постижения. Според А. Курчаткин битието през 70-те „поразително се различаваше от битието на 50-те — началото на 60-те“ преди всичко с това, че те донесоха в живота и в литературата „усещането за безветрие“ (разр. от автора), усещане, изразено най-пълно според него от „четиридесетгодишните“, тъй като всичко добро, което беше преди тях в литературата на 70-те години, се развиваше „според художествени, естетически, етически закони, привнесени от вълната“ (разр. пак от А. К.), вълната, чийто източник беше средата на 50-те — началото на 60-те. Според убеждението и концепцията на А. Курчаткин (няма да умрем от скромност) точно 70-те години изразиха, в същност единствено „четиридесетгодишните“, тъй като всичко останало, с малки изключения (Ю. Трифонов например), по своя дух се отнасяше към времето на „вълната“, т. е. края на 50-те — началото на 60-те години.

Но какво изрази тази „най-нова проза“, прозата на „безветрието“? Отговорът на този въпрос в статията на А. Курчаткин звучи доста смътно: „Прозата, формирана от 60-те, се основава на изобразяването, на описанието — пресъздаването на света и опознаването му посредством това пресъздаване, вникването в основните ценностни компоненти на неговото битие. Тази нова проза сякаш преди първата страница на произведението е вече „помъдряла“, светът в неговата моментна даденост е сякаш предварително осъзнат и осмислен от нея и главна нейна цел в заключението се оказва не вникването в ценностните компоненти на изобразявания процес на живота, а търсенето в хода на това изобразяване на някакъв ценностен идеал.“

Казано твърде научно и мъдро, но така и не се разбира в какво се състои според автора принципиалната разлика на тази „нова проза“ от предишната, „сформирана от 60-те“ и според него явно остаряла, където според друг участник в дискусиата влизат и „уморената“ „селска“, и „уморената“ „военна“ проза... „Не вникването в ценностните компоненти на изобразявания поток на живота, а търсенето в хода на това изобразяване на някакъв ценностен идеал...“ Как да разбираме това?... Значи например Ф. Абрамов или В. Белов, Ю. Бондарев или В. Биков са се ограничавали единствено с описание, вникване в „ценностните компоненти на изобразявания поток на живота“ — без необходимост от „някакъв ценностен идеал“. А сегашните „нови“ прозаисти търсят този „някакъв ценностен идеал“, без да се опират на „ценностните компоненти на изобразявания поток на живота“? Еквилибристика! Но все пак нещо се крие зад тази словесна еквилибристика?...

Може би за отговора на тези (и други) въпроси, възникващи при четенето на статията на А. Курчаткин, ще помогне разшифроването от него на понятието „някакъв ценностен идеал“? За съжаление в статията липсва подобна разшифровка. Казано е само, че „самият живот не си е изработил още този ценностен идеал, той само се е замислил за това“, а засега — „повсеместно разрушаване на предишните ценностни начала и жаден стремеж за придобиването им“. Но как можеш „да придобиеш“ онова, което не познаваш?...

Напълно ясно и отчетливо в статията звучи само една мисъл: това „търсене на някакъв ценностен идеал“ е главното, което обединява цяла фаланга от съвършено различни, неприличащи един на друг според нас писатели (А. Жуков и Ч. Амиреджиби, В. Маканин и Г. Баженов, А. Ким и В. Личутин...), в някаква „нова вълна“, която коварната литературна критика — уви! — не вижда, не признава, не включва в широкия литературен разговор.

Но да се обърнем към мнението на същата тази коварна литературна критика. Ето какво пише в дискусиата Игор Золотуски в статията „Огледай се с любов“ в същия брой:

„За кой ли път слушам тези разговори за „втори слой“, за някаква нова вълна, особена „нова словесност“ (фигурира и такъв термин), която уж се измъчва от непризнаване и конкурира онова, което е било преди. За това говорят главно самите представители на този втори слой. Те значи гледат право в очите своето време, застанали са лице срещу лице с истината, а погледът на техните предшественици е бил обърнат към миналото.

Но ако тази словесност съществува, защо тогава не я виждаме? Защо, както по-рано, говорим за Белов, Распутин, Трифонов, за същия Можаяев? Защото те са ни интересни. Защото нещо са направили... Ако имаше „нова словесност“ — щеше да има и шум около нея. Не си спомням в литературата случаи, когато някой прямо и откровено да е казвал на времето истината в очите, а то в отговор да е мълчало.“

Да се обърнем към статията на Игор Дедков „Когато се разсея лиричната мъгла“ (ЛО, № 8, 1981), предизвикала остри дебати и спорове, излизайки далеч извън пределите на нашата дискусия. И макар спорът, повдигнат от статията на И. Дедков, не само не завърши, но в същност само започна — потвърждение на което беше дискусията в „Литературна газета“ „Съвременният герой: позиция на автора и логика на живота“, — без да предричам финала на този спор, ще изкажа някои предварителни съображения по проблема, повдигнат в статията.

Според мен този проблем е поставен от И. Дедков немного точно. Преди всичко е очевидна онази методологична грешка на статията, за която Дедков беше в известна степен провокиран от статията на А. Курчаткин и другите изказвания в този смисъл, които се опитваха да създадат лъжлива представа за

поколението на „четиридесетгодишните“ като за нещо единично, еднородно и затворено.

Колкото обаче и да се стараят същият този А. Курчаткин и някои негови колеги, а също и повярвалият им И. Дедков да съберат в единна кохорта „четиридесетгодишните“, отгоре на това да я назоват „московска школа“, в действителност от това не излиза нищо. Опитайте се да „впрегнете“ в един впряг Ю. Антропов и Л. Беляева, А. Афанасиев и Ю. Аракчеев, В. Богатирьев и Н. Верещагин, В. Гусев и В. Крупин, А. Ким и А. Жуков, А. Кривоносов и Р. Киреев, В. Личутин и В. Маканин, М. Мирнев и В. Марченко, Г. Немченко и В. Орлов, О. Попцов и А. Проханов, Ст. Романовски и А. Русов, Ю. Скопа и А. Старостин, А. Скалон и Е. Сафонов, В. Степанов и Вал. Солоухин, А. Усольцев и Н. Фомичев, Л. Фролов и В. Шугаев. . .

Аз умишлено се опитах да дам списък на „четиридесетгодишните“ в Московската писателска организация (извинявам се, ако съм пропуснал някой), за да покажа, първо, изобилието от млад подраст в прозата и, второ, за да стане ясно колко те са различни. . . Внимателните читатели на съвременната проза няма да съберат А. Проханов с В. Личутин, А. Ким с В. Крупин, А. Кривоносов с В. Маканин. . .

Друг е въпросът, че засега далеч не всеки от тях е известен на широкия читател, но и това разделяне на „изоставащи“ и „напреднали“ е достатъчно субективно и случайно. Както става винаги, животът ще промени много неща. Някои сегашни „аутсайдери“ могат далеч да изпреварят онези, които по силата на старателната поддръжка на излишно благожелателната критика или пък благодарение на собствената си инициатива са излезли „по известност“ напред. Да не избързваме с лавровите венци, както и с прибръзаните негативни оценки на този извънредно обилен, своеобразен и което е важно, напълно професионален литературен подраст. На тях им вреди и пречи именно, че са толкова много, а, от друга страна, това не може да не радва — от такова изобилие не може да не излязат в края на краищата поне няколко истински крупни таланти. Заявки за това във всеки случай има.

Но „опаковането“ на тези толкова различни и своеобразни писатели в литературнокритически „пакети“, както се опита да направи в хода на дискусиата А. Курчаткин, а след него и И. Дедков, едва ли ще помогне за увеличаването и развитието на тяхната творческа индивидуалност. Именно невъзможността да обедини тази кохорта — по никакви сериозни доказателствени критерии (освен възрастовия) — в една „школа“, в единна „вълна“ е довела А. Курчаткин до необходимостта да изведе в качеството на уж обединяващ „четиридесетгодишните“ признак единствено търсенето засега на ужким отсъстващия при тях „някакъв ценностен идеал“. Впрочем убеден съм, че за болшинството от изброените по-горе писатели този ценностен идеал съществува, тъй като, ако него го няма, как тогава да се пише? И защо да се пише? За човек, който не си е изработил вътрешен ценностен идеал и не го е видял в живота, е рано да влиза в литературата и е по-добре да се заеме с изработването на този идеал по вътрешен, „камерен“, „лабораторен“ път.

Съмнявам се и в това, че всички тези млади писатели са съгласни с А. Курчаткин, че не „селската“ и не „военната“ проза, а единствено Ю. Трифонов е изразил адекватно времето на 70-те години.

Ето какво пише А. Курчаткин за „Друг живот“ на Ю. Трифонов: „Има в нейните герои, в атмосферата на техните интереси, надежди и желания нещо поразително точно, равнозначно на съществуващото в живота. Достатъчно е да си припомним поне това, как главният герой Сергей се лута. . .

И ето кое е любопитно: четеш, да кажем, „Пастир и пастирка“ на В. Астафиев или „Усвятските шлемоносци“ на Е. Носов, или „Предвестни дни“ на В.

Белов и т. н. (да не повтаряме списъка) и през цялото време чувствуваш традицията, основата, нишките, свързващи здраво художествената плът на тези произведения с руското класическо наследство. А в повестта на Ю. Трифонов това наследство го усещаш само като закваска, като ферментационно вещество, с помощта на което втасва „тесто“ от съвсем друг вид — няма и следа от класическата хармония на бита, която напомним за себе си абсолютно във всички произведения от класиката (в това число дори и у Достоевски), макар и като тъга по идеала. Битът и битието в „Друг живот“ — всичко е дисхармония и ако има някаква тъга, това не е тъга по хармонията, а единствено по собственото място в хаоса.“

И така ето го това — „нещо поразително точно, равнозначно на съществуващото в живота“, което за А. Курчаткин е „безветрие“: „всичко е дисхармония и ако има някаква тъга, това не е тъга по хармонията, а единствено по собственото място в хаоса“. Хубаво „безветрие“! При такова разбиране на живота действително не ти е до „хармония“, не ти е до „ценностен идеал“, тъй като той не може и да съществува в живота! В действителност това е „повсеместно разрушаване на ценностните начала“, но към нашата действителност то има слабо отношение.

А има отношение тази „дьяволска“ болест на нравствения нихилизъм към тази именно свършено определена, достатъчно тясна (ако я измерваме с критериите и мащабите на народния живот) среда, която с такова внимание и познание анатомира Ю. Трифонов. Само че той прави това от позициите на достатъчно високия „ценностен идеал“ — иначе и самият художник би се оказал на равнището на тази бездуховна еснафска среда, чийто бит описва в последните си повести.

А. Курчаткин, явявайки се последовател на Ю. Трифонов и наследявайки интереса към „трифоновския“ жизнен материал, явно не е наследил (за съжаление) онзи „ценностен материал“, който с живота си, с биографията, с цялото си предишно творчество си е изработил Ю. Трифонов. Този ценностен идеал, който не позволяваше на Ю. Трифонов да откъждат изследваната от него бездуховност, пошла живот на свършено определен слой хора с нашата действителност като цяло, който му помагаше извън тази бездуховност да вижда „друг живот“, да вникне в него и в „Нетърпение“, и в „Пламъците на огъня“, и в своите разкази, и в „Утоляване на жадата“...

Така наречената „московска школа“ в прозата — по-скоро „трифоновска“ школа, и то в много тесен смисъл — е школа на „к ъ с н и я“ Трифонов, без да се има пред вид, че „късният“ Трифонов израсна от Трифонов в „Утоляване на жадата“, „Пламъците на огъня“ и „Нетърпение“.

Това не е никаква школа, а отделни писатели, учили се от Трифонов и с различна степен на успех усвоили неговите уроци, декларирани по-често в статията, отколкото в собствената им проза. Но не можем само по няколко, макар и активни позиции да съдим за генерацията като цяло. И. Дедков малко прибързано и некритично възприе този субективен термин „московска школа“ с уговорката наистина, че не го е измислил сам. Така случайно в тази „школа“ попаднаха и някои от изброените в статията писатели, което за съжаление ослаби доказателствеността на това извънредно актуално и своевременно изказване на И. Дедков.

Своевременността на това изказване аз виждам преди всичко в това, че по пътя на предметния, конкретен, макар и прекомерно заострен, а понякога и умишлено схематизиран анализ (опитайте се да нанижете на „шампура“ на една, дори много важна и много явна мисъл сюжетите на десетки разнородни, разнообразни произведения — без да искате, нещо ще опростите, ще обрежете, ще изтълкувате не докрая или не така!) авторът на статията „Когато се разсея

лиричната мъгла“ с пълна очевидност показва към какви тревожни резултати довежда младите писатели незрелостта, неизработеността (да си спомним А. Курчаткин) на авторски „ценностен идеал“.

А незрелостта, липсата на „ценностен идеал“ означава за писателя по думите на Писарев недостиг на „нравствена връзка с онова общество, сред което той живее“.

В статията на И. Дедков се съдържа скрита полемика и с една от моите предишни статии. Напомняйки базирането ми на Чернишевски, на неговите думи от статията „Руският човек на rendez-vous“, че без „придобиване на навика за самотно участие в гражданските дела“ „детето от мъжки пол“, изстравайки, „става същество от мъжки пол“, но мъж „не става или поне не става мъж с благороден характер“, Дедков предполага, че тези верни, както пише той, за всички времена думи са уместни за една статия, която призовава писателите към граждански активно творчество и ги предпазва от прекомерно увлечение по изброяването на картини от частния и личния живот. Обаче, продължава мисълта си Дедков, самата тургеневска „Ася“ е повест само за частния живот, за любовта, а не за освобождаването на селяните от крепостна зависимост. И все пак целият ѝ нравствен смисъл „под перото на Н. Г. Чернишевски“ спомага за раждането на една по-широка мисъл за живота, за характера на съвременника, за психологията на обществената нерешителност, непоследователност, страх и пр.!

„Може би преди да зовем към преодоляване от литературата на всичко „затворено-битово“, „частно“, „лично“, си струва да се опитаме да разберем какво се вества в този тесен кръг? Какво „частно“ и „лично“? Какви страсти, какви хора?“ — пита И. Дедков, като явно има пред вид онова от само себе си разбиращо се обстоятелство, че „частният“, „личният“ живот е давал и дава на писателя много богат материал за вникване в обществения живот. Но кой ще оспорва това!

Кой ще говори подобни празни приказки, ще призовава „към преодоляване от литературата на всичко „затворено-битово“, „частно“, „лично“! Става дума за друго — това „прекомерно увлечение по изброяването на картини от частния и личния живот“ да не измести граждански активните начала в творчеството! А главно — изображението на „частното“, „личното“, „затворено-битовото“ в литературата (в традициите на великата руска класика, на които във връзка с повестта „Ася“ се основава и И. Дедков) да таи в себе си (да си спомним оценката на В. Росляков за повестите на Ю. Трифонов) „дълбочинно навлизане от частния бит в обществения“.

Между другото, именно в защита на тази традиционна за руската революционна демокрация гледна точка е написал своята статия И. Дедков! Чрез съвременния литературен материал той потвърди това, което още на времето с пределна откровеност и яснота каза Писарев, иронизирайки изпразнените от гражданско съдържание произведения, в които задължително „става разбиване на някакво паразитно сърце — мъжко или женско. Това разбиране може да бъде много ефектно в повест или в роман. Но всички подобни романи и повести, колкото и талантиливо да са написани, непременно са фалшиви в основния възглед на автора върху предмета. . .“ Защо? Защото попиването на „мъничкия свят от чисто лични радости, от чисто лични огорчения“, „миловидните картинки на любовни терзания и любовен възторг“, „очарователните описания на лунни нощи, летни вечери и страстни въздишки скриват от читателя „най-главното“, подчертава Писарев, „онази неразривна връзка, която съществува между участта на отделната личност и положението на цялото общество“.

В статията на И. Дедков е изразена тревога по най-голямата претенция, която може да бъде предявена към литературата: по дълбочината „на нравствената връзка“ на встъпващите в литературата писатели с обществото, сред което

те живеят. От това (при наличие на талант) на първо място зависи техният утрешен ден в литературата, степента на сериозност на присъствието им в нея.

Критикът е прочел голямо количество произведения от млади писатели, прочел ги е с цел, за да разбере помислите и поведението на техните герои: „Какво именно е завладяло, увлякло тези хора? От какво са погълнати умът и душата им?“

А след като е прочел и изложил сюжетната същност на дузина книги, се е убедил и, струва ни се, е убедил безпристрастния читател, че главното, което „завладява и увлича“ техните герои, онова, от което, са погълнати умът и душата им“, уви, са „чисто личните радости и чисто личните огорчения“, „любовните терзания и възторзи“ само че настроени не на старинен — от времето на Писарев, — а на чисто съвременен строй: „Верни жени и неверни мъже, неверни жени и верни мъже, щастливи любовници, нещастни любовници и т. н. — всички варианти на всякакви вкусове и настроения!“

А какво ще правим с тази „неразривна връзка“, която съществува между живота на „отделната личност и положението на цялото общество“? С „дълбочинното навлизане от частния бит в обществения“? Този въпрос не може да не занимава критика. И критикът го поставя — сардонично, тревожно, но въпреки това с цялата му определеност: „Ако центърът на всичко е любовта в нейните днешни и вечни варианти, то поне в „покрайнините“ ѝ — фабричните, заводски, в други някакви канцеларии, лаборатории, аудитории — трябва да съществува и някаква Работа? Та нали не само безделници населяват този град? Нито рентиери? Нито прахосници на наследства?“ Ето въпросът, с който критикът се обръща към изследваните от него писатели.

Уви, отговорът, който той намира след подробния анализ на тази купчина от книги, е извънредно неутешителен.

Преди всичко, както става ясно, Работата във всички тези романи за любовта обикновено е п р и з р а ч н а и не интересува сериозно нито авторите, нито героите; „същността на работата, нейната душа, цел, старомодното „в името на какво?“ нямат значение“.

Неизработеността на ценностен идеал, на ценностни критерии в изображаването на тези объркани, чисто лични, частни обстоятелства довежда авторите към „вibration“ на моралните оценки, към елементи на нравствен релативизъм.

Така вече онова, което до вчера беше предмет на „изобличителната“, „антиеснафска литература“, днес просто се „описва“. Никакво „изобличаване“, никакви „груби“, „користни“ чувства. Нас просто ни канят да видим този живот, да разберем неговото естество, да вникнем в неговите желания и надежди, да му съчувствуваме, да не съдим строго и прибързано. . .

Възможно е това разбиране да е реакция срещу „лоши пиеси“, срещу логиката на „плакатите“, срещу „морални проповеди“ на аморални хора или срещу още нещо в изкуството и живота, но то е призовано сякаш да възстанови „равновесието“. Но да го възстанови, за да го разруши отново. От жестоката, безжизнена определеност, неприемлива за нравствения разум и естетическото чувство — към неопределеност, относителност, също толкова неприемлива за нравствения разум и естетическото чувство. „Жива вибрация“ има и когато всичко поотделно и заедно е във вечно движение, във вечна изменчивост и възможно ли е тогава да ги различим и да кажем: ето го порока, ето я добродетелта; ето го светеца, мъченика; ето го убиеца, изверга, лъжеца, престъпника. . . Най-доброто облекчение за „злодея“ (ако той все още се нуждае от него) е в убеждението, че всички са такива, само че се прикриват, всички „вибрират“ между злото и доброто, а не познават истинската воля и свобода. . .“

И. Дедков е доловил много тревожна, заостряща вниманието тенденция в развитието на съвременната проза! Дай боже, той да греша, да не е прав, но се страхувам, че е прав.

Както е известно, патосът, страстта на нашата проза от 70-те години беше напълно да възвърне, да утвърди в живота — и литературата — безусловността на висшите нравствени ценности и етически критерии, висотата на нравствените изисквания, определеността на границите между доброто и злото. И между другото, това са вечни истини, вечни ценности, които всеки път, в новите социални условия, на своето равнище на разбиране доброто и злото защитава, отстоява всяка истинска литература. Отдалечаването от тези нравствени истини, отказването от високи и точни нравствени критерии в литературата, стремежът към заличаване границите между доброто и злото е първият признак за декаданс, подхлъзване към нравствения релативизъм, „позволяване на всичко“ вследствие въздействието на сатанинските буржоазни начала.

Откъде идват в някои книги тези нотки на морално-етична „вибрация“, тази готовност за „игра на понижаване“ в нравствено-етичната сфера от живота на личността, тази заниженост и размитост на нравствените критерии, на подценяване поведението на героите, това отслабване на „нравствената връзка“ на героите с обществото, в което те живеят? Такова отслабване според вярната характеристика на И. Дедков създава „свят, в който дребното, второстепенното е по-ярко от останалото. То измества останалото и настойчиво се набива в очи. . . . Светоусещането на тези герои, тяхното поведение са лишени от силна доминанта, с която да е съобразен техният живот. Нищо, дори Рабатата, за която те, както ни убеждават, „имат талант“, не ги занимава сериозно. В небето над тях няма звезди, пък и има ли небе? В домовете им рядко звучи детски глас, по-често ни запознават не с децата, а с това, как да се избавим от бъдещи деца. Това е свят с някаква неясна йерархия на човешките ценности. Йерархия, която е почти невъзможна. Някаква картонена къщичка. Учат те, че това е в реда на нещата. Казват ти, че именно това е съвременният свят без сантиментални илюзии, без надута декламация и е време да свикнеш с него, а не да се плашиш от неговите честни изображения. Защо да не свикнеш? — с ирония пита критикът. — Но не достига художествена сила, за да ни убедят, че светът е действително такъв. Не достига може би и затова, защото светът все пак не е такъв. . . . И оттук неистинността на подобна проза, „твърде малкото правда, жива вода, толкова необходимо на човека за живот.“

Цитирам толкова подробно статията на И. Дедков, защото обективно тя трябва да помогне на прозаистите, за които става дума в нея, да ги накара още един път да проверят себе си, своето светоусещане, принципите на своя подход към живота. Да ги провери с целия предшествуващ опит на великата руска литература, наравно с опита на нашата най-добра проза от изминалото десетилетие.

Отново и отново да провери — преди всичко за себе си — доколко е вярна и справедлива тази теория за „безветрието“, ако светът е поставен на ръба на своята гибел, в огъня на вероятна термоядрена война, ако черните сили на антихуманизма и реакцията водят истинска психологическа и идеологическа война против социализма, ако вълните на дехуманизацията и „позволяване на всичко“ са залели капитализма, ако бацилите на потребителството и дребнобуржоазната користолюбива психология водят разрушителна работа и в недрата на нашето общество! . . .

Може ли — вместо дееца, съзидателя, радателя за главното, с което живее днес човекът и народът — да се утвърждава в литературата егоистично-потребител, равнодушният към основното в живота, потребителят на душевен и жизнен комфорт, който се занимава главно с любов, а в почивките — с кариера, неотегчен нито от чувство за дълг пред отечеството, нито от чувство за отговорност пред хората и обществото, което го е отгледало? А освен това да заменяме неговия дълбоко безнравствен, егоистичен рефлекс — за новото слово в литературата?

Уверен съм, че абсолютното болшинство на тази литературна генерация, която влезе в литературата през 70-те години, няма да приеме това. И не смята, че „битът и битието“ на нашия живот са „дисхармония и ако има някаква тъга, това не е тъга по хармонията, а единствено по собственото място в хаоса“, че светът е един хаос, в който са заличени границите на доброто и злото, където „моралната вибрация“ в човешките взаимоотношения постепенно придвижва света по наклонената плоскост към границите на „всичко позволеното“.

Когато четеш страстните художествено-публицистични романи на А. Проханов или изтънено-философската проза на А. Ким, или дълбоко психологичните произведения на Вл. Гусев, или социално-активните повести на А. Кривонов, когато книга след книга четеш В. Личутин и В. Мирнев, В. Марченко и Ю. Скопа, В. Маканин и А. Жуков, Н. Фомичев и Л. Беляева и много други, бих казал — болшинството от т. нар. „четиридесетгодишни“, — виждаш, че героите във всички тези книги имат твърда вътрешна доминанта на нравствено поведение. И това е обществената, гражданска доминанта, определяща техния стремеж към социално активен и честен живот, към живот по законите на гражданската честност и гражданското мъжество.

Статията на И. Дедков е своеобразно предупреждение към онези от младите, които, смятайки себе си за ученици и последователи на Ю. Трифонов, се опитват да заимствуват от него жизнен материал, но не постигат дълбоко, болезнено, изстрадано отношение към него.

Подобна позиция е в най-дълбоко противоречие с онова, което времето очаква от литературата. То изисква формиране на героични и едновременно с това — граждански активни, инициативни и неотстъпчиви, мъжествени и дръзки в борбата за общонародния интерес характери. Както правилно отбеляза на Седмия конгрес на писателите Фьодор Абрамов, „нравствената активност на човека, способността да бъде верен на гласа на съвестта и справедливостта — не е ли в това истинският героизъм“?

Развитие и успех през 80-те години ще има не прозата, която „играе“ на нравственост, откъсвайки личната сфера на човешкия живот от конкретно-историческите социални и политически начала, а такава проза и такъв неин герой, които ще утвърждават на земята духа на нравствена активност, на гражданска непримиримост, на мъжествена борба за процъфтяване на отечеството, за нашите хуманни комунистически идеали.

Преведе от руски: Емилия Иванова

МАКСИМ ГОРКИ —

ТЕОРЕТИК НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

Максим Горки като художник и публицист заема своето място в руската и световната литература още в края на миналия и началото на нашия век. Той е основоположник на новото направление в руската и световната литература, което утвърждава метода на социалистическия реализъм. Но Горки като теоретик и критик и до ден днешен остава някак в сянка. Разбира се, неговите мисли за литературата, оценките му за един или друг писател се цитират често, но това става с цел да се подкрепи едно или друго гледище или да се отхвърлят неправилни възгледи и оценки. Цялостното разкриване на Горки като теоретик и критик все още чака своя изследовател.

Когато разглеждаме Горки като теоретик на социалистическия реализъм, трябва да имаме пред вид, че става дума за творец, създател на тоя метод в художествената практика, че става дума за писател, който не само интуитивно, по силата на своята дарба прониква в светая светих на творческия процес, а за писател-мислител, писател-теоретик, който съзнателно се стреми да разкрие законите на художественото творчество, „магията“ на литературния труд. Употребявам съзнателно едно до друго тези понятия „магия“ и „труд“, защото Горки неведнъж е подчертавал, че без талант няма творчество, но при наличие на талант решаващата дума принадлежи на труда.

Без да притежава системна академическа подготовка, Горки е писател с огромна ерудиция, познаващ литературата в нейното историческо развитие от древността до нашата епоха. На Горки принадлежат едни от най-точните, най-верните и вдъхновени слова, казани за класическата руска литература:

„В историческото развитие на европейската литература нашата млада литература е феномен изумителен. Няма да преувелича, ако кажа, че нито една западна литература не е възниквала за живот с такава сила и бързина, с такъв мощен и ослепителен блясък на таланта. Никой в Европа не е създавал така крупни, признати от целия свят книги, никой не е създавал такива дивни създания на красотата при такива неописуемо тежки условия. . . Нашата литература е наша гордост, най-хубавото, което сме създали като нация. В нея е цялата наша философия, в нея са вградени великите пориви на духа. В този дивен, приказно бързо построен храм и до ден днешен ярко горят умове на велика красота и сила, сърца свято чисти — умове и сърца на истински художници. И всички те, правдиво и честно осветлявайки разбраното, преживяното от тях, казват: храмът на руското изкуство е строен от нас с мълчаливата помощ на народа, народът ни е вдъхновявал, обичайте го!“¹

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 24. М., 1953, с. 64—65. По-нататък се цитират само томът и страницата от това издание.

Само няколко реда, а в тях се съдържа оценка и на времето, в което е създавана руската класическа литература, и на писателите, които я творят, и на самата литература като знаме на правдата и красотата, и на народа, вдъхновил и подкрепил творците. Прави се съпоставка на руската литература с другите литератури. При това най-малко Горки може да бъде обвинен в някакво подценяване на художественото творчество на другите народи.

От многобройните оценки на Горки за отделни писатели и книги като пример за изключителното му умение да проникне в спецификата на даден автор, да разкрие същността на неговия талант и творчество бих посочил неговия отзив за разказа на Чехов „В оврага“. Още в началото на отзива е дадена кратка, но изумителна по своята точност характеристика на Чехов — „състрадателно и бодро усмихващ се на читателя“. „Страшната сила на неговия талант е именно в това, че той *никога и нищо не измисля от себе си*, не изобразява това, „което го няма на света“, но което би било и хубаво, и желано“ (т. 23, с. 313—314).

Известно е, че не само приживе, но и дълго след това Чехов е бил упрекван в аполитичност, в липса на мироглед. В своя кратък отзив Горки се спира специално на този проблем:

„Упрекваха го, че му липсва миросъзерцание. Нелеп упрек! . . . Чехов притежава нещо много повече от миросъзерцание. В своята представа той е овладял живота и по такъв начин се е издигнал над него. Той осветлява неговата скука, неговите нелепоти, неговите стремежи, целия му хаос от най-висока гледна точка. И макар че тази гледна точка е неуловима, не се поддава на определение — може би затова, че е висока, — то тя винаги се е чувствувала в неговите разкази и все по-ярко прониква в тях. Все по-често в неговите разкази се чува тъжният, но тежък и точен упрек към хората за тяхното неумение да живеят, все по-красиво в тях свети състраданието към хората и — това е главното! — звучи нещо просто, силно, примиряващо всички и всичко. Неговата мъка за хората очовечава и тайния агент, и търговеца-грабител — всички, до които се докосне. „Да разбереш — значи да простиш“ — това е речено отдавна и е вярно. Чехов го разбира и казва — простете! И казва още — помогнете! Помогнете на хората да живеят, помагайте си един друг!“ (т. 23, с. 316).

И тези оценки за Чехов се дават още през 1900 г. по повод на един разказ!

Соча всичко това, за да се разбере, че общотеоретичните и конкретни оценки и обобщения на Горки за социалистическия реализъм, за произведенията, създадени по тоя метод, имат за автор именно такъв дълбок проникател, за когото литературата е смисъл и съдържание на целия му живот, отдаден на трудовия народ, който е чужд на конюнктурни съображения, на груби, схематични и вулгарни представи за литературата, с които така често се срещаме в литературния живот на нашия век.

Показателно е и това научно, зряло, ленинско отношение към литературното наследство в един момент, когато модернисти и „авангардисти“, от „ляво“ и дясно се надпреварват да изхвърлят от кораба на съвременността класиците! И по-късно най-смелият новатор в литературата, основоположникът на социалистическия реализъм сам ще заяви:

„Това отказване от „истинския прекрасното като изходно начало за по-нататъшното развитие“ Владимир Илич нарече „безсмислица, пълна безсмислица“. А той, Ленин е революционер с небивал, гигантски размах, основоположник на новата, социалистическа култура“ (т. 26, с. 185).

Търсенето и откриването на новия художествен метод, на неговите идейно-естетически принципи, на неговата поетика се извършва от Горки по две линии — по линия на самото художествено творчество, чрез създаване на произведения, носещи чертите на този метод (понякога някои от тях имат характер на манифест на тоя метод), и по линията на чисто теоретичното и критично мислене.

Още в края на миналия век Горки чувствава необходимостта от създаването на ново изкуство, което, продължавайки великите традиции на миналото, да даде отговор на новите проблеми, които животът поставя пред човека, пред обществото, а следователно и пред творците. Какво да бъде това изкуство? Отразяването на отлежалите форми на живот, на утвърдените норми и принципи в експлоататорското общество даже когато това става със средствата на правдивото реалистично изкуство, не е в състояние да отговори на тези задачи. Необходимо е разкриване на нови хоризонти, на нови идеали, на нови герои, способни да се борят и осъществят тези идеали.

На тези проблеми са посветени разказите на Горки „За щиглеца, който лъжел, и за кълвача — любител на истината“ (1893) и „Читател“ (1898). В първия в алегорична форма се осъжда „пълзящият“, приземният обективистичен начин на писане, който не казва нищо повече на читателя от това, което и самият той вижда (образа на кълвача). Много по-привлекателен, по-симпатичен е образът на певеца, на твореца, предаден чрез щиглеца. Той не се помирява със сивата действителност. „Аз изхождам от необходимото убеждение — изповядвам той — за високото призвание на птиците като краен, най-сложен и мъдър акт в творчеството на природата. Ние не трябва да се уморяваме, трябва винаги да се борим и всичко да победим, за да оправдаем сами себе си в собствените си очи, за да имаме право да кажем: минало, настояще и бъдеще — това сме ние, а не спящата сила на стихииите.“

Благородно, похвално намерение. Но... утопично, субективистично, непочиващо на реална жизнена основа и затова неубедително, ранимо и в много отношения безплодно. Безпочвена утопична романтика.

И пред читатели, и пред творци в същност застава въпросът — щом и двата пътя не извеждат към нови хоризонти, към спасение на човечеството, какво да се прави? Тази безпътница не прекършава ли крилата на твореца?

„Ти можеш да ми кажеш — заявява безименният Читател в едноименния разказ, — животът не дава други образи освен ония, които ние възпроизвеждаме. Не говори така, защото за човека, който има щастието да владее словото, е срамно и позорно да признава своето безсилие пред живота и това, че той не може да се изправи по-високо от него.“ И той отправя упрек към писателя, упрек, в който в същност се съдържа позитивната програма на Горки: „Ти не умееш да изобразяваш така, че твоята картина на живота да предизвиква у човека отмъстителен срам и горещо желание да създаде други форми на битието... Можеш ли ти да ускориш биенето на пулса на живота, можеш ли да вдъхнеш в него енергия, както са правили това други?“

Ако тази позитивна програма се издигне във време, когато няма реални сили в живота, на които писателят да се опре, за да ускори биенето на неговия пулс, тя би прозвучала като призива на Щиглеца. Но във времето на Горки такава историческа сила вече съзрява и всички неговии усилия, целият негов изключителен талант се насочват към създаване на изкуство, което да се превърне в мощно оръжие за ускорено развитие на живота, за победата на тая нова сила.

Беше време, когато първите прояви, първите успехи на писателя, които свидетелствуват за това ново изкуство, се свързваха с реалистичното във формата на самия живот разкриване образа на новия положителен герой, образа на бореца-комунист. Но новото, научното (както ще видим, то не е съвсем ново, към него се е придържал по същество самият Горки!) разбиране на социалистическия реализъм като качествено нов художествен метод, за който главното е комунистическият патос, комунистическата правда за живота, новият естетически идеал и прекият негов изразител — героят-комунист, новата концепция за личност и колектив — това разбиране за съдържателната страна на изкуството на социалистическия реализъм, на което са присъщи безкрайно многообразие от

художествени форми на обобщение, изразни и изобразителни средства (а не само формите на реализма!), ни дава възможност да открием първите успехи на трескавите търсения на писателя още в разкази като „Старицата Изергил“. Та нали в него писателят разобличава философията на индивидуализма чрез образа на Лара, нали в противовес на упадъчното изкуство на своето време утвърждава единството на личността с колектива, жертвата на индивида за благото на колектива, за тържеството на прогреса, на красотата и щастието на хората, на народа! Това е една нова концепция за личност и колектив, опираща се на пролетарското, на социалистическото мировъзрение и светоусещане, изразяваща по висок художествен начин с романтична форма на обобщение това мировъзрение и светоусещане.

Още по-ярко и силно, все с поетичните средства на романтиката писателят дава израз на новите тенденции в живота в творби като „Песен за сокола“ (1895) и „Песен за Буревестника“ (1901). Дълго време и тези произведения се причисляваха към революционния, към социалистическия и пр. романтизъм. Но днес дори и тези, които в общото си разбиране за поетиката на социалистическия реализъм все още се придържат към възгледа, че тя се ограничава с поетиката на реализма, дори те включват тези произведения в социалистическия реализъм. Показателна в това отношение е статията на А. И. Метченко „Зрелост“². В нея той пише:

„Почти във всяка литература има произведения или поетични образи, които придобиват значение на символи на епохата. За началото на XX в. подобен образ-символ става Горкиевият Буревестник. Не по-малко знаменателно е, че в унисон с призива „Нека бурята по-силно забушува! . . .“ зазвучават пълните с увереност думи на младия работник Нил в пиесата „Еснафи“: „Стопанин е този, който се труди. . .“ *Това са били първите манифести на новата литература — литературата на социалистическия реализъм*“ (курс. м. — В. К.).

Не можем да не се съгласим с тия думи! Но от това следва да се направят всички необходими изводи, да се преразгледат становища и оценки както за творбите на Горки от типа на „Песен за Буревестника“, така и за редица творби на пролетарски писатели от типа на Д. Полянов и Хр. Смирненски, които доскоро, а някои и сега се причисляваха и се причисляват към романтизма само на това основание, че в тях преобладава романтичната форма на художествено обобщение, романтични изразни средства, образи, език.

Както ще видим, не друг, а създателят на новото изкуство, неговият кръстник Горки именно така е и разбирал социалистическия реализъм — като израз на мировъзрението и светоусещането на новия човек — борец за тържеството на комунистическия идеал, без да ограничава неговата поетика с едни или други форми и изразни средства. Това в никакъв случай не означава, че новият художествен метод няма своята естетическа определеност, своя поетика. В борбата срещу декадентството и упадъчните модернистични направления в изкуството, в борбата срещу схематизма и натурализма Горки достатъчно ясно е дал да се разбере каква е тая определеност.

Когато в живота съзряват достатъчно факти и събития, явления, които да дадат възможност в конкретна реалистична форма, във формата на самия живот да бъдат показани героите и събитията на новото време, Горки ще направи това в „Еснафи“ и особено в „Майка“. Но тези произведения са естествено продължение и развитие на творческите търсения на автора в утвърждаването на социалистическия реализъм, те стоят редом с революционно романтичните по форма творби на писателя и ни подсказват, че и при съвременните условия методът на социалистическия реализъм, неговата поетика не бива да се сковават

² В. Литературная газета, бр. 12, 21 март 1979.

в рамките на нормативната естетика, а да дават възможност да се използват всички завоевания на художествения гений на човечеството от миналото и същевременно да се създават нови форми, изразни и изобразителни средства, които да служат за още по-яркото и вълнуващо художествено разкриване на комунистическата правда за живота.

Произведенията на Горки са известни и аз няма да ги анализирам. Ще се спра на някои моменти от критичните статии на писателя до и след Октомври, в които се разкриват неговите разбирания за същността на социалистическия реализъм.

В своите „Бележки за еснафството“ (1905), получили положителната оценка на В. И. Ленин, Горки формулира ядрото на своето разбиране за живота, за класовата борба, за необходимостта от политическо просвещаване на широките народни маси в тази борба, за мястото и ролята на изкуството като фактор в нея: „Животът, както е известно, е борба на господарите за власт и на робите — за освобождение от потисничеството на властта. Темпът на тази борба става все по-бърз в зависимост от ръста на личното достойнство и съзнанието за класовото единство на интересите у народните маси“ (т. 23, с. 342).

Да създаде изкуство, което да отрази този ръст на нарастване на човешкото достойнство у трудовия народ — резултат от неговото политическо просвещаване и включване в класовата борба — и по такъв начин да превърне това изкуство в ускорител в тази борба — ето великия стремеж на писателя, който го довежда до създаването на новото изкуство, до разкриване на неговите закономерности.

Все по това време — първата руска революция от 1905 г. — Горки утвърждава трудовия народ като главна сила на историята, създател на всички духовни и материални ценности, сочи авангарда на трудовия народ — работническата класа, която под ръководството на партията от нов тип, на болшевиките в Русия, ще доведе борбата до нейния победен край — до победата на социалистическата революция, до тържеството на социализма, до премахването на позорната (по изразу на самия Горки) експлоатация на човек от човека. Своето обръщение към работниците от цял свят той завършва с призива:

„Да живее пролетариатът, смело стремящ се към обновяване на света! Да живеят работниците от всички страни, чиито ръце са създали богатствата на народите и които сега се стремят да създадат новия живот. Да живее социализмът — религията на работниците. Привет на борците, привет на работниците от всички страни, нека те запазят завинаги своята вяра в победата на истината и справедливостта! Да живее човечеството, обединено от великите идеали на равенството и свободата!“ (т. 23, с. 380).

Тук намира израз разбирането за човешкия прогрес, за главната движеща сила на историята въобще и конкретно — на историята в XX в., за главния герой на епохата, за интернационализма на пролетарската класа, за единството на класовост, партийност и общочовешки идеали. Това е политическата, идеологическата и естетическата платформа, на базата на която се появява „Майка“ на Горки. Тук трябва да се подчертае, че новото мировъзрение, новите естетически разбирания на писателя са резултат не само на неговия талант, на кабинет писателски труд, а на личното му активно участие в борбата на руския пролетариат, на личните връзки с вождя и учителя на тоя пролетариат В. И. Ленин. Именно в тази активна творческа и житейска позиция раздъхва талантът на Горки, тя му дава възможност да създаде първите високохудожествени произведения на социалистическия реализъм. По-нататък както в художественото си творчество, така и в естетическите си възгледи Горки ще доразвива и обогатява тези основни принципи. В своето слово за Ленин през 1920 г. Горки ще каже:

„И за ваше щастие, за щастието на цялата страна този човек съществува. Много трябва да го ценим, много трябва да го обичаме, много трябва да му помагаме в неговата велика, в неговата световна, в неговата планетарна работа. Да, в негово лице руската история създава нещо чудесно“ (т. 24, с. 205).

По-късно в очерка си за Ленин Горки ще развие тези свои мисли за него, които имат пряко отношение към положителния герой на епохата, към положителния герой в литературата. Този проблем лежи в основата и на биографичните очерци на Горки за видни болшевики, на изказванията му за работническата класа и трудовото селячество в периода на социалистическото строителство.

Ленин нарече пролетарската революция „празник на потиснатите и експлоатиранияте“³. Това разбиране за революцията е основен патос на цялото социалистическо-реалистично творчество и литературно-критическа и публицистична дейност на Горки. То е в пълен контраст с реакционното и еснафско отношение към революционната борба на народа, което изпълва философията, естетиката, изкуството на експлоататорите, на еснафите, на приспособленците. В свое слово към влизащите в редовете на КПСС Горки характеризира по следния начин победата на Октомври: „Получи се, другари, хубаво! Получи се много хубаво!“ (т. 26, с. 11).

Ето ядрото на новата нравственост, на новата философия за живота, на новата естетика, на новото изкуство. *Хубаво!* Така и Маяковски нарече едно от най-значителните си произведения, посветено на Октомври. Борбата за победата на революцията, за изграждането на новия живот, за тържеството на комунистическия идеал — ето кое е величаво, красиво, хубаво! И този, който допринася най-много в тази борба, той е положителният герой и в живота, той трябва да е положителният герой и в изкуството. Не без гордост, но и с чувство за отговорност пред историята и изкуството Горки отбелязва, че такъв положителен герой историята не познава в миналото. И ние можем да бъдем горди, че българският народ излъчи в условията на жестока класова борба, излъчва и днес борци и строители, които стават символ на този нов герой. Достатъчно е да посочим само величавата фигура на Георги Димитров!

Новият естетически идеал, новият положителен герой с неговата нравственост, с неговото мировъзрение и светоусещане определят и редица други особености на литературата и изкуството на социалистическия реализъм. На първо място това е комунистическата партийност, съзнателното служене на творци и борци на великия комунистически идеал.

Ние, художниците на словото, е време да решим основния и много прост въпрос — пише Горки през 1931 г., — съвместимо ли е за нас „служенето на изкуството“ с честната служба на революцията? Възможна ли е за нас неутрална позиция в битката на класите? . . . Може би ще бъде поставен въпросът: „И така, необходимо е да се принесем в жертва на революционните изисквания на епохата?“ Поставен в такава форма — това е смешен въпрос. Но все пак аз ще отговоря на него утвърдително: да, необходимо е такова превъзпитание, че служенето на социалната революция да бъде лично дело на всяка честна единица, това служене да носи лично наслаждение“ (т. 26, с. 49—50).

По-късно друг голям съветски творец — М. Шолохов — ще формулира същата тази мисъл с думите, че сърцата на съветските писатели принадлежат на партията, на която те служат с целия свой талант!

Направено е и се прави немалко за разкриване същността на комунистическата партийност, а и на другите принципи на социалистическия реализъм, но тук може би трябва да се припомним думите-упрек на Горки към теоретиките, към критиците и естетите: „Много е възможно нашите критици да са хора,

³ В. И. Ленин. Съчинения. Т. IX. с. 105.

отлично въоръжени идеологически, но, изглежда, нещо им пречи да изложат с пределна яснота и простота учението на диалектическия материализъм, приложено към изкуството“ (т. 26, с. 50).

Макар че от произнасянето на тези строги, но справедливи думи е минало половин столетие и много неща са се променили в положителна насока, все пак по същество те си остават ако не като упрек, то като пожелание към съвременната теория и критика — да покаже комунистическата партийност на литературата и изкуството с такава яснота и сила, както са направили това самите творци в своите най-значителни произведения.

Съществена черта на изкуството на социалистическия реализъм, на която Горки се спира нееднократно в своите статии през целия си творчески път, е хуманизмът, пролетарският, социалистическият хуманизъм. Главното, което подчертава писателят, което озарява и цялото му художествено творчество, е любовта към хората. В основата на това велико чувство лежи разбирането, че народът, трудовите хора са носителите на истинските човешки добродетели, че трябва да се направи всичко възможно те да имат истински човешки условия за живот, за разгръщане на своите таланти и способности. „Лично аз съм на мнение, заявява Горки, че истинска цивилизация и бързо развитие на културата са възможни само при условие, че политическата власт принадлежи изцяло на трудовия народ, а не на паразити, живеещи за сметка на чужд труд“ (т. 25, с. 7). И писателят никога не си е правил илюзии, че това може да стане по пътя на реформите, на отричане на господстващата класа от престъпните привилегии, с които разполага. Оттук и необходимостта от насилие — насилие над тези, които са осъдени и от историята, и от законите и нормите на човешкия морал и поведение. Това не е насилие над отделната човешка личност — това е насилие над един строй, над една античовешка система. И то е и исторически, и морално оправдано и необходимо. Такова насилие е социалната революция, такова насилие са отбранителните, освободителните войни. В това отношение изкуството на социалистическия реализъм коренно се отличава от философията, морала и изкуството, вдъхновявани с векове от религията, която проповядва примирение между роби и господари, от философията и изкуството на всички ония, които се стремят да убият революционния порив на трудовия народ. И всякакви упреци по отношение на пролетарската идеология и изкуство тук са израз или на класова омраза, или на заблуждение, или на лицемерие.

На подобни упреци Горки отговаря с думите: „Вие ме упрекувате, че „проповядвам ненавист“, вие ме съветвате да „проповядвам любов“. Вие, изглежда, ме смятате способен да внушавам на работниците: обикнете капиталистите, защото те изсмукват вашите сили, обикнете ги, защото те унищожават безплодно съкровищата на земята ви, обикнете хората, които прахосват вашето желязо за създаване на оръдия, които ви унищожават, обикнете негодниците, по волята на които децата ви мрат от глад, обикнете тези, които ви унищожават заради своя покой и ситост, обикнете капиталиста, защото неговата църква ви държи в невежество“ (т. 26, с. 260).

От тези позиции Горки разобличава безпощадно престъпния свят на капиталистите, особено в неговата най-изродена и античовешка форма — фашизма. „Ако врагът не се предава — унищожават го“ — така озаглавява своята статия-завет и пророчество писателят, в която говори за хитлеризма, за неговите пъклени планове и действия. Как актуално звучат и днес словата на големия писател, в които той приветствува мирните предложения на съветското правителство за всеобщо разоръжаване, неговият протест срещу „цивилизованите хора“, които отхвърлят, провалят тези предложения. Като крилата фраза звучи неговото обръщение към творците — с кого сте вие, майстори на изкуството?

И като завет и заклане — предупреждението: „И ако вие искате да бъдете честни хора, вие трябва да бъдете революционери“ (т. 24, с. 335).

Но нека се върнем отново към разбирането на Горки за поетиката, за изобразителната система на социалистическия реализъм. И тук големият писател обръща внимание преди всичко на това, което новото изкуство наследява и развива от изкуството на миналото. „Но по отношение на такива писатели-класици, каквито са били Балзак, Тургенев, Толстой, Гогол, Лесков, Чехов, трудно е да се каже достатъчно точно какви са били — романтици или реалисти? При крупните художници реализмът и романтизмът винаги като че са съединени“ (т. 24, с. 471).

Такова е отношението на Горки и към другите правдиви, художествено значими направления в литературата и изкуството от миналото, чийто опит и успехи трябва да се наследят и развият от изкуството на социалистическия реализъм на базата на новия мироглед и новия жизнен материал. Показателен в това отношение е докладът му пред Първия конгрес на съветските писатели, където той в сбита форма проследява цялостното развитие на литературата от фолклора до наше време, сочи изключителното умение на народните творци и на класиците от миналото да създават образи-типове, изтъква митовите като пример за обобщение и за въздействие върху съзнанието на хората. И тук, както в посочената преди това и в много други статии той взема специално под защита изкуството на революционния романтизъм, неговата поетика.

Много от тези проблеми, разбира се, са само зачекнати, поставени. Та нали едва в средата на 30-те години социалистическият реализъм се утвърждава като основен метод в съветската литература, започва съзнателното и целенасочено разработване на неговата теория. Освен това понякога Горки се поддава и на свои лични пристрастия и предпочитания като творец. Несъмнени са неговите предпочитания към епичното реалистично повествование. Там са неговите най-големи успехи, подобни творби будят най-често неговото възхищение. И обратно — не е трудно днес да се види, че той недооценява, понякога и подценява писатели и творби, които наследяват и развиват други традиции или нови веяния в изкуството. От такъв характер са критичните му бележки за хиперболизма на Маяковски, недооценката на „Оптимистична трагедия“ на Вс. Вишневски и др.

Но ако за твореца това е обяснимо, то за теоретиците и критиците, които по-късно превърнаха подобни пристрастия, а понякога и стесненото, догматично разбиране на социалистическия реализъм в принцип, то е нито обяснимо, нито простимо.

При това с усета на голям художник Горки почти винаги е долавял и се е радвал на успехите на своите колеги, смятал е литературата дело на всички таланти. С каква гордост говори той в статията си за литературата и в други статии и доклади за големите успехи на Шолохов, Фадеев, Леонов, Гладков, Вс. Иванов, за чудото на съветския исторически роман в лицето на Ал. Толстой и Чапигин, за съветската детска литература!

Няма да се спирам на интересните и ценни изказвания на Горки за езика на писателя, за позицията му, за уменията да отразява живота, като изхожда от миналото, настоящето и бъдещето — изказвания, които имат пряко отношение към социалистическия реализъм, но които са широко известни и до голяма степен се отнасят за всяко истинско голямо изкуство.

Имаме всички основания да твърдим, че цялото теоретично и творческо дело на Горки е не само едно велико начало на социалистическия реализъм, но и активно, живо дело, което учи, възпитава, подпомага формирането на новия човек, на новия творец и в нашето съвременно развито социалистическо общество,

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ОБРАЗА НА ЕМЕЛЯН ПУГАЧОВ В РУСКАТА СЪВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА

МАРГАРИТА РАЙНОВА

Вот он. Исторгнутый и яростью, и мукой,
как иступленный вопль над пыточным костром,
к державству дерзкую протягивает руку,
внезапный и безжалостный, как гром.

Блистательная выдумка безвестья,
создание несбыточной тшеты.

Вот он. Вот царь народной мести,
бесправия, безродства, нищеты.

(Б. Липатов, *Пугачев*. Л., 1939, с. 13—14)

Историческият жанр в младата съветска литература се ражда в отговор на огромния интерес на читателите към историческото минало, към онова време, в което се утвърждават основните черти на руския национален характер и се крият корените на неотдавнашната победа на народа над царизма. Революционната действителност тласка писателите към изобразяване на такива революционни кризи, които са имали решаващо значение за страната и народа. Съветската художествена литература не само възприема най-добрите традиции на класическата, но и развива нови страни от художественото виждане и осмисляне на света на основата на метода на социалистическия реализъм и марксистко-ленинския мироглед. Едва в съветската литература се осъществява предвиждането на В. И. Ленин за пролетарската литература:

„Това ще бъде — писал Ленин през 1905 г. — свободна литература, която ще оплодотворява последната дума на революционната мисъл на човечеството с опита и живата дейност на социалистическия пролетариат, която ще създава постоянно взаимодействие между опита на миналото... и опита на настоящето...“¹

Авторите на исторически произведения се интересували от съотношението между миналото и настоящето и историческата перспектива, определящи актуалността на произведението, неговия жизнен смисъл и съдържание. В живите образи на своите герои те търсели и разкривали приемствената връзка между миналото и настоящето на народа: как в борба с класовите врагове и чуждите завоеватели руският народ е създавал своите освободителни традиции. Стремещът на писателите да обяснят „родословното дърво“ на революцията по думите на М. Серебрянски обяснява особения за съветската литература интерес към селските въстания под ръководството на Степан Разин, Иван Болотников, Емелян Пугачов. Темата за революционната борба на селяните в миналото заела

широко място през 20-те — 30-те години, когато се зародил, укрепнал и се утвърдил съветският исторически роман.

След Великата октомврийска социалистическа революция съветската художествена литература дейно подпомага строителството на социализма, разказвайки за новия герой — строител на новия свят. Такива произведения като „Железният поток“ (1924) от А. Серафимович, „Чапаев“ (1924) от Д. Фурманов, „Разгром“ (1928) от А. Фадеев духовно извисявали съветския човек. Едновременно с произведенията за революционната борба в настоящето се раждали и тези за революционната борба в миналото. Изборът на героите — защитници на народа и неговите интереси — импонирал на духа на времето.

Точно това подчертавал през 1934 г. писателят К. Федин: „Историческата тема, писателската работа върху нея придобива сега голямо значение, тъй като създаването на историческо четиво за ограмотения многомилионен читател, за студентството, Комсомола и ученика ще помогне да бъде разбран правилно социалистическият смисъл на нашата действителност. Оттук идва и повишената отговорност на писателите, заели се да пишат исторически романи...“²

Раждането на историческия жанр в съветската литература било свързано с революционното развитие на страната, с новото отразяване на революционния опит на народа. Обръщайки се към историческата тема на селските войни, съветските писатели не бягали от съвременността и нейните изисквания, както западноевропейските литератори.³ В следоктомврийската епоха коренно се изменил характерът на историческата проза, нейните задачи и насоки. „Историята престана да бъде колоритна и екзотична основа на увлекателно-приключенския роман или стилизация на „древните старини“, изискан подбор от костюмерно-битовия реквизит на миналото“⁴ — пише за онова време Т. Хмелницка.

Пред съветските писатели стояла задачата добре да разберат и осветлят отровната „каторжна мерзост на миналото“, за което е необходимо „да развият у себе си умението да го гледат — както писал М. Горки — от висотата на достиженията на настоящето, от висотата на великите цели на бъдещето“⁵. Те трябвало да разобличат също така лъжата и клеветата за народните движения и историята на Русия. По този повод М. Горки казвал на А. Чапигин през 1918 г.: „Старите исторически романисти извратиха историята. Трябва да се пише отново, по нов начин, за да бъде унищожена онази лъжа, която е създадена в угода на царизма.“⁶

Необходимо било също художествено да се изобрази и осмисли историческото минало, за да се разберат по-дълбоко закономерностите на историческия процес и се обясни същността на социалните противоречия.

Именно тези задачи окрилявали съветските писатели, които се обърнали към темата за Пугачовското въстание от 1773—1775 г. Въдъхновявани от съветския масов читател, който искал да получи правдив разказ за народното движение и „мужичкия цар“ Емелян Иванович Пугачов, те интерпретирали образа на славния бунтовник от XVIII в. Неразривно свързана с него станала и съдбата на народа в периода на това движение.

Интересът на младата съветска литература към Селската война под ръководството на донския казак от Зимовейска станица, където бил роден едно столетие преди него и Степан Тимофеевич Разин, имал дълбоко новаторски характер, което намерило израз преди всичко в изобразяването на крупния исторически деец Емелян Пугачов. Изборът на темата помагал да бъде решен проблемът за конфликта в съветския исторически роман. Но пугачовската тема през 20-те години не била достатъчно добре осветлена и не получила нужната оценка. Пугачовското въстание понякога било представяно чрез усложнена образност (С. Есенин). Под влияние на неотдавнашните исторически събития преобладавал революционноромантичният аспект, а понякога се промъквал и нихилистичен

подход към миналото на Русия (С. Кирсанов). На правилното осветляване на темата пречели и натрупаните от буржоазните историци и литератори исторически и художествени фалшификати.

Ето защо голяма помощ при творческото разработване на темата за Пугачовското въстание и интерпретирането на личността на Пугачов оказали партийните документи по въпросите на историята и литературата, опитът на съветската историческа наука, критичните статии и бележки за историческия жанр,⁷ изказванията на М. Горки.⁸ Важна роля в това отношение изиграли Резолюцията на ЦК на РКП (б) „За политиката на партията в областта на художествената литература“ от 16 юни 1925 г., в която съветските писатели били призовани да не пренебрегват старото културно наследство; Постановлението на ЦК на ВКП (б) „За преустройството на литературно-художествените организации“ от 23 април 1932 г. и „За преподаването на гражданската история в училищата на СССР“ от 16 май 1934 г.

Ето защо по-дълбокото художествено интерпретиране на пугачовската тема през втората половина на 20-те години не било случайно явление. Тогава се появили в печата историческите материали за въстанието, разпитите на Емелян Пугачов и неговите съратници. Опирайки се върху историческите данни, критическите и литературоведските изказвания и изисквания към историческите жанрове, както и върху предходния опит на художествено превъплъщаване на темата и на първо място върху този на А. С. Пушкин и неговата „Капитанска дъщеря“ (1836), съветските писатели започнали да рисуват въстанието на Пугачов като история на самите народни маси, при което народът води борба за освобождаването си от крепостно робство. Те започнали да възстановяват в цялата ѝ историческа истина и ролята на ръководителя на това движение Емелян Пугачов — забележителния син на руския народ. Постепенно този образ бил освободен от лъжата и клеветата, от историческите извращения, с които била пълна историческата белетристика от миналото. С истинска широта, особено през 30-те години, съветските писатели се стремели да обрисуват и взаимоотношенията на народния герой Пугачов с народа, както и отношението на масите към своя избраник и по такъв начин да разкрият народната правда. В своите произведения авторите се стремели да покажат и причините за вековната ненавист на трудовия и експлоатиран народ към царизма, неговото свободолюбие и вечния му стремеж към по-добър, по-щастлив живот.

Още от самото начало се очертали основните тенденции при разработването на разглежданата тема: дълбок интерес към историческата личност на Пугачов, към руския национален характер, към взаимоотношенията на народа с вождя — изтъкнат исторически деец, — към съотношението на историческата и художествената правда. Но не може да се каже, че всички автори напълно са се справили със задачата да възкресят в цялата му художествена пълноценност образа на руския Спартак. Заедно с поемата на С. Есенин, драмата на К. Тренъв, очерка на А. Шефер и романа на Ст. Злобин, в които авторите им от нова гледна точка разглеждали историята на Селската война от XVIII в., се срещали и такива произведения, чиито автори предявявали към историческия герой извънредно високи изисквания, силно модернизирали историята или поставяли Пугачов на недостъпната височина на съвременните революционни задачи. Причината за това се криела както в неразвитостта на жанра, така и в едва очерталите се характерни основни признаци на младата съветска литература. Това било свързано с преходността на дадения етап към метода на социалистическия реализъм и новия мироглед на базата на марксистко-ленинското учение за борбата на класите в миналото.

30-те години набелязали завой на писателите към овладяването на марксистко-ленинската естетика и болшевишката партийност, към творческото овладя-

ване на метода на социалистическия реализъм. Именно върху тази почва станало възможно разкриването на народното движение под ръководството на Пугачов в неговите исторически обусловени форми, психологията на масите в епохата на въстанието, изобразяването на народа като субект на историята.

Тази тема през 20-те години намерила място в жанровете на поезията и драматургията — лиричната драма „Пугачов“ от С. Есенин (1921), пиесата на И. Пронин „Пугачонок“ (1921), народната трагедия „Пугачовщина“ от К. Тренъов (1924), пиесата „Емелян Пугачов“ от В. Каменски (1925); в епичните — очерците на Л. Шишко „Пугачовщина“ (1918), А. Шефер „Пугачов“ (1924) и Н. Чужак „Истината за Пугачов“ (1926); романите на С. Ауслендер „Пугачовщина“ (1928) и Ст. Злобин „Салават Юлаев“ (1929). Ретроспективно са отразени образите и епизодите от въстанието в повестите „Разбойници“ от А. Яковлев (1922) и „Златният клон“ от А. Караваева (1925), в очерка „Москва и московчани“ от Вл. Гиляровски (1926).

През 30-те години се забелязва същото разнообразие: появяват се стиховете и песните към музикалния филм „Пугачов“ от А. Прокофиев (1937), поемите „Емелян Пугачов“ от В. Каменски (1931), „Пугачов“ от Б. Липатов (1939), „Пътят за Бикзян“ от А. Ром (1939); народната трагедия „Емелян Пугачов“ от И. Луковски (1938), приказките от П. Бажов в 30-те — 40-те години, очерците „Пугачовщина“ от Н. Войтинска (1931), „В Долматовската вотчина“ (1935) от Н. Попова, „Крепостният Златоуст“ (1935) и „Бегълци“ (1936) от Н. Шушканов; повестите „Отхвърлени“ от А. Насимович (1933), „Живописецът Мартин“ от В. Кудимов (1936), „Планинският завод на Петър III (Пугачовците на Урал)“ от Т. Богданович (1936), „Разузнаването на Хлопуша“ от М. Зуев-Ординец (1937), втората част от трилогията за А. Радищев на О. Форш „Казанската помещица“ (1936), романът-епоса „Емелян Пугачов“ от В. Шишков (1936—1945).⁹ Първият от тези романи е преведен на български език през 1966 г. от Д. Минчева, а трилогията на Шишков — през 1947—1952 г. от И. Добрев.

Жанровото многообразие характеризира пугачовската тема и по-късно, макар и не толкова плодотворно: до 70-те години излизат само романите „Краят на столетието“ от С. Федорченко (1942—1963) и „Емелян Пугачов“ от М. Муратов (1953), както и драмата на В. Пистоленко „Емелян Пугачов“ (1954). През последното десетилетие във връзка с 200-годишнината от Пугачовското въстание са публикувани драматичните поеми „Мястото на действието е Русия“ от Н. Доризо (1971) и „Салават“ от башкирския поет М. Карим (1973), драматичните етюди „Пугачов в Казан“ и „Шепа пепел“ от Я. Апушкин (1972), неговата драма „Славният метежник“ (1976), повестите „Сказание за стотника Тимофей Падуров“ от В. Пистоленко (1974), „Иматрикулацията на Михелсон“ от естонския писател Я. Крос, в която става дума за присвояването на дворянско звание на победителя на Пугачов Иван Михелсон (1975) и редица други произведения.¹⁰

Всеки жанр, имайки свои особености и разполагайки със собствен арсенал от художествени средства, давал на авторите възможност в по-голяма или по-малка степен да се справят със стоящата пред тях задача — да разкажат с помощта на художественото слово за революционното минало на народите на СССР и за това, как са се борили техните прадеди срещу абсолютизма на Екатерина II, срещу дворянството, гнета и експлоатацията под ръководството на своя „цар“, издигнат от дълбините на народните маси.

Разглеждането на пугачовската тема дава възможност да се види пътят, който е изминала съветската литература за повече от 60 години, как се е обогатявало майсторството на писателите при изобразяването на историческите герои, как е растяло богатството на изобразителните средства при художестве-

ната интерпретация на образа на Емелян Пугачов, на неговите съратници, на представителите на народа. В тази тема ярко се проявява плодотворността на завършилия през 30-те години процес на формиране метода на социалистическия реализъм. Резултат от тази победа са установените принципи за художествено претворяване на миналия живот в историческите жанрове, същността на които се крие „в правдивото, обективното, конкретно-историческо изобразяване на историческото минало в неговото революционно развитие, безпощадната критика на старото, експлоататорско общество, на отрицателните сили на историята, възпроизвеждане нейните най-добри, героични страници, разкриване решаващата роля на народните маси в историята, възстановяване образите на онези нейни дейци, чиито имена са запазени в народната памет, чиято дейност е била израз на прогреса, осветляване на историята в светлината на идеите на марксизма-ленинизма“¹¹.

Да се обърнем към поетапното разглеждане на произведенията, посветени на образа на народния герой Емелян Пугачов, за който са запазени разкази, песни, легенди, предания и приказки не само в руския фолклор, но и в народното творчество на другите народи в СССР.¹² Поради ограничения обем на статията в нея ще бъдат разгледани само произведенията от 20-те — 30-те години.

Както вече посочихме, към Селската война от 1773—1775 г. се обръщат драматурзи и поети, очеркисти и романисти. Особено място заема образът на историческия герой Пугачов в творчеството на С. Есенин и К. Тренъв, на съратника му Салават Юлаев — в творчеството на Ст. Злобин през 20-те години. Историческият материал за народната борба, трагичната съдба на народния герой, драматичните колизии през епохата от царуването на Екатерина II помагали да бъдат изобразени сблъсъците между чувствата и стремежите на отделната личност или колектив (Емелян Пугачов, народа) с обществения и държавния строй на Русия. В пиесите на И. Пронин, К. Тренъв и драматичната поема на С. Есенин основен конфликт е този за вековната непримиримост на народа към самодържавието. Налице са добре очертани характери както на действително съществували герои на историята, така и на измислените, завършеност на сюжета, добре предадени характеристики на речта.

В пиесата „Пугачонок“ от И. Пронин — първо сценично произведение на съветската литература по темата — драматичният конфликт се разгръща по две линии: между въстаналия народ и правителството на Екатерина II, от една страна, в което намира израз колизията, между Пугачов — Петър III и неговия съратник „Пугачонок“ Андрей Лисогорски (крепостно момче, пиротехник на губернатора на Оренбург Рейнсдорп), от друга страна, чрез което се изразява интригата. В пиесата е даден само един епизод от въстанието: действията на Пугачов край Оренбург през зимата на 1773—1774 г. От съратниците на Пугачов е обрисован само Хлопуша, който уж действа под знамената на Пугачов още от самото начало на въстанието.

Пугачов е властен, умен и волеви човек, последователен в своята борба срещу Екатерина II. Той не се страхува да приеме името на убития цар Петър III. Но основният недостатък на пиесата се крие в отношението на главния герой Андрей към Пугачов. Лисогорски е „замаскиран в образа на съвременен“ на автора комсомолец и по този начин този образ е модернизирал. Основна насока на пиесата дават антицаристските настроения на Андрей. Още в самото начало след присъединяването си към въстанието той се обръща към „мнимия цар“ с предложение последният да се откаже от „царското“ звание: „Кажи на него и на всички ти кажи открито, че цар не си, а просто Пугачов. . . Че ти борец за правда си, не цар.“¹³ В дадения случай измислицата е отишла твърде далеч от историческата истина, тъй като името на мъртвия цар Петър III било издигнато като „знаме на революцията“¹⁴.

Общият недостатък на произведенията от 20-те години — неумелото, субективно решаване на въпроса за ролята на личността в историята, е засегнал и трагедията на К. Тренъв „Пугачовщина“. В нея все още няма собствено авторско виждане на образа на народния герой и неговата диференциация от масите.

К. Тренъв пристъпил към своята трагедия по време на Гражданската война, като прекъснал работата си над пиесата „Любов Яровая“. „Пугачовщина“ е първата съветска пиеса, играна на сцената на МХАТ през 1925 г. във връзка със 150-годишнината от гибелта на Пугачов. Безспорен е фактът, че трагедията била породена от събитията на Октомврийската революция и невидания размах на народната борба. За своето време тя изиграла положителна роля при изграждането на съветската драматургия. С изразеното в нея право на народа да се бори за подобряване на своя живот тя подпомагала „окончателното смазване на контрареволуцията“¹⁵. От нея били увлечени и театралните работници. В спомените си К. Тренъв пише: „Когато „Пугачовщина“ попадна отначало в Московския Художествен, а след това в Ленинградския, бившия Александрийски театър, тя беше посрещната изключително добре. Особено беше увлечен от нея Вл. Ив. Немирович-Данченко, който я причисли към най-добрите пиеси от репертоара на МХАТ и обещавахе на пиесата небивал успех. Уви, пиесата нямаше в Москва не само очаквания успех, но дори, и среден.“¹⁶

В трагедията са налице най-добрите черти на художественото творчество — народност, патриотизъм, гражданственост, реализъм. Авторът се стремил към научно осмисляне на историческите факти, към вярно отразяване на класовата природа на Селската война от XVIII в., нейната историческа необходимост и присъщите ѝ вътрешни слабости. Авторът подчертавал в „Пугачовщина“ уроците от историческото минало при изясняване великите исторически промени от съвременността, без да оприличава съвременната му революционна епоха на селските антикрепостнически войни от XVIII столетие.¹⁷

Трагедията на Тренъв оказала влияние върху общото развитие на съветската драматургия в духа на принципа на народността, завещан още от Пушкин. Тя утвърждавала „служенето на интересите на народа като задължителен закон, като най-висша справедливост“¹⁸. Произведението на К. Тренъв „Пугачовщина“ печели със сочния си и богат език, истински народен по своето звучене и багри. Песента, която пеят девойките-казачки пред Устиня Кузнецова — втората жена на Пугачов, срещаме и в „Уралските очерци“ от революционния поет М. Л. Михайлов, записана от последния сред уралското казачество.¹⁹ Същата песен използва В. Багров в поемата „Емелян Пугачов“ (1978). Известна близост може да открием между образите на Барсуки Стъоха в народната трагедия „Пугачовщина“ от К. Тренъв с тези на Захарич и Стъоша в епопеята на В. Шишков „Емелян Пугачов“.

Но не може да не обърнем внимание на слабостта на идейната концепция на автора. Основната мисъл — взаимоотношението на историческата личност на Емелян Иванович Пугачов с масите, със селячеството и казаците, на които царското име било крайно необходимо поради царистките им илюзии, се решава в идеалистичен дух. Втората жена на Пугачов — представителка на яицкото казачество и разколниците — е обрисувана и като духовна наставница на Пугачов. К. Тренъв не е показал защо дворянската империя „въпреки своя ужас от народната стихия е успяла да смаже и разгроми“²⁰ това движение. Преобладава натурализъм при изобразяването на представителите на господстващата дворянска класа.

В интерпретацията на образа на Емелян Пугачов налице са сериозни противоречия. Пугачов приема името на Петър III и оглавява движението само в началото, по-нататък главен двигател на действието става неговият съратник

Чика-Зарубин. Пугачов е до известна степен рупор на авторовите мисли и представи. Вследствие на това художественият образ на забележителния герой от руската история е силно снижен: авторът не е успял да покаже пълноценно Пугачов-вожда, причините за неговото обаяние сред масите. Освен причините, посочени в началото на статията, трябва да посочим и силното влияние на историческата концепция на школата на М. Н. Покровски, в трактовката на която Пугачов изглежда по следния начин: „Като личност това е било нещо средно между фантазър, способен да повярва в плодовете на своята фантазия, каквито тогава се срещали доста между разколниците (до които Пугачов бил така близък, макар и да се родил православен), и просто ловък мошеник, каквито също така имало немалко в разбойническите гнезда на Поволжието, та дори и в свърталищата на крадците в Москва.“²¹ Влияние върху народната трагедия „Пугачовщина“ оказала и пиесата на немския драматург Карл Гуцков „Пугачов“, написана през XIX в., но преведена след Октоврийската революция и играна повече от 20 пъти в Москва. За нея са запазени отзивите на А. В. Луначарски като за революционна пиеса.²²

Подобен род недостатъци се срещат и в драматичната поема „Пугачов“ от С. Есенин. Написана в зората на съветската литература, тя носела отпечатъка на своето време. Идейното отношение на Есенин към Пугачов е отразено в детайлите на образите на типичните герои (Пугачов, Хлопуша, предателите — яицки казаци), в изобразяването на събитията, в самия сюжет, а в монолозите са разкрити характерите, изяснени са намеренията и постъпките на героите.

С. Есенин пръв от съветските писатели предприел пътуване по пугачовските места през 1921 г. Той, както и Пушкин, старателно изучавал историческите материали, за което свидетелствуват неговите приятели Е. Р. Ейгес и В. Волпин.²³ Но главната задача, която стояла пред поета, била разкриването на бунтовните настроения на Пугачов, Хлопуша и казаците, които действуват като отмъстители за всичко, което са понесли яицките казаци от царската власт след несполучливото въстание от 1772 г. и убийството на генерал Траубенберг. Обаче, намирайки се през онези години под влияние на имагинизма, в търсенето на „самоцелни образи“ Есенин утежил поемата „Пугачов“, а неговите естетско-формалистични увлечения нарушили целостта на образа на главния герой Емелян Пугачов. Според замисъла на поета героят е не толкова историческа, колкото романтична фигура. Романтичният патос в дадения случай отразявал романтиката на революцията от 1917 г., когато селяните отхвърлили от плешите си вековния гнет, срещу който на шурм ги водили някога Болотников, Разин, Пугачов.

Обръщайки се към темата на Селската война, С. Есенин „не се е стремял да запази историческата достоверност. Художествената задача се е заключавала в романтизацията на образа на Пугачов. . . Това била съзнателна позиция на Есенин, който се стремял да изобрази човек, излязъл от социалните низини на крепостна Русия, с онези багри и в това осветление, в което са изобразявани романтичните герои от руската и световната литература.“²⁴

Драматичната поема „Пугачов“ е доказателство за демократичните позиции на С. Есенин, който по времето на своето увлечение от имагинизма се обръща към остра социална тема — въстанието на Пугачов, оставяйки верен на руското селячество, на руския народ по време на всички перипетии на своя творчески път. В своето спенично произведение (първата постановка била осъществена от Московския театър на драмата и комедията 47 години по-късно, през 1967 г.) Есенин създал един изключително увлекателен образ на „мужишкия цар“ Емелян Пугачов, вярващ до последния си дъх в успеха на започнатото дело и неуниващ при пораженията. Такъв изобразил Пугачов А. С. Пушкин в „Капитанската дъщеря“, такъв бил и историческият герой. В драматичната поема

Пугачов и неговите съратници са истински защитници на обезправения и експлоатиран народ, страдащ под игото на деспотизма и самодържавието, на помешническия произвол и тирания. Самият Пугачов е надарен с държавнически ум, разбиране на историческата необходимост от борба, с мъдър поглед върху живота, с „благородното чувство на хуманизъм“, както пише в труда си за С. Есенин литературоведът Е. Наумов.

Есенинският Пугачов обаче е осветен и от една друга страна — в неговото отношение към самозванството, което става съществен принос към интерпретацията на образа. Това е първият опит в художествената литература за Пугачовското въстание за психологически анализ на образа на един исторически герой, срещу което се борели дълги години привържениците на крайните раповски възгледи. Колко жива, колко реална е личността на Пугачов, който е приел името на Петър III, но това не му е присърце, а, напротив, тежи му, гнети го:

Тяжко, тяжело моей голове
Опутать себя чуждым именем. . .
Больно, больно мне быть Петром,
Когда кровь и душа Емельянова.

Пугачов, както го рисува Есенин, е свободен от предразсъдъци, но не е човек без съвест, ловък мошеник, както твърдяла историческата наука от това време. Напротив, той е надарен с много силни човешки настроения, което от своя страна е означавало по-вярно разкриването на неговата натура, на историческия образ. Отношението на С. Есенин към Пугачов е било положително още от самото начало на работата му върху поемата. Той казал: „... .Преди всичко Пугачов. Та той е бил почти гениален човек, както и мнозина от неговите съратници били хора талантливи, ярки личности. . .“²⁵

С. Есенин обичал да изпълнява монолозите на Пугачов, Хлопуша, преживявайки силно трагизма на техните съдби. Запазени са спомени за впечатление, което оказвали на слушателите тези откъси от драматичната поема „Пугачов“, изпълнявани от самия автор (М. Горки, П. Д. Дружинин, Н. Никитин, П. А. Кузко, И. Н. Старцев).²⁶

Произведението на С. Есенин оказало влияние при създаването на поемата „Слово за Якуб Шеле“ от Бруно Ясенски.²⁷

Драматичната поема „Пугачов“ от С. Есенин е пропитана, както вече казахме, с патоса на революционната романтика. Своеобразната емоционално-стилистична тоналност придава на това произведение особен колорит. Но романтиката в поемата на С. Есенин не била такава, която да „движи сърцето, от която ръцете сами да се протягат към работата, която да помага на човека да извърши подвиг в името на бъдещето“, както казва по друг повод Ф. Гладков.²⁸ Върху поемата лежи отпечатъкът на оня песимизъм, който бил породен у известна част от интелигенцията във връзка с въвеждането на НЕП.

След С. Есенин към пугачовската тема се обърнали поетите Н. Асеев и С. Кирсанов. Характерът на лиро-епичните произведения не дава възможност да бъдат създавани литературни типове, макар да са изобразявали типични мисли и настроения. Особено затруднително за поетите било това, че описваните събития и герои били една отдавна отминала епоха, някога съществувала реална действителност, която те не могли непосредствено да съзерцават. Възстановявайки само по историческите материали епохата на въстанието, в резултат на художествени обобщения поетите предавали своите собствени мисли, чувства и настроения, своето идейно-емоционално отношение към историческите герои. Обикновено те се разкривали в лиричния монолог, по-рядко в диалога. Поетите не можели всестранно да типизират образа на Пугачов и поради това не могли да дадат или проследят развитието му, както и да дадат окончателно оформен

неговия характер. Авторите очертавали само контурите на този исторически образ.

В излезлия през 1928 г. сборник поетът Н. Асеев в цикъла „Ръждясалата лира“ публикувал стихотворението „Снежна буря“, в което, без да се спира специално върху осветляването на пугачовската тема, създал един неясен и неопределен образ на Емелян Пугачов. Името на героя Асеев свързал с това на неговия славен предшественик Степан Разин:

Здесь столько тайных ночевок,
Какою-то думой печалась,
Обрывками лиц Пугачева
Во тьме над плечами качалось.
И кто-то звеневший, как деньги,
Назвал себя именем Стеньки.²⁹

Колко близо до поетичните размисли на Николай Асеев звучат и тези на поета-партизанин В. Андреев, който в разгара на Великата отечествена война на Съветския съюз срещу хитлеристка Германия пише стихотворението си „Русия“:

Земля безкрай. Израсъл в буре
народ сърдечен и суров.
Земля на онзи дързък Рюрик,
на Стенка и на Пугачов.

Съветският поет Асеев справедливо виждал силата на самозванците в подкрепата на руските селяни — „с ръка, опряна във селата“ те вдигат бунта срещу самодържавието и разклащат трона на Романовци. Източникът на спомена, роден от снежната буря, без съмнение се крие в главата „Водачът“ от романа „Капитанската дъщеря“.

Към лиро-епичните жанрове се отнася и поемата на С. Кирсанов „Пугачов“ (1926). Върху нея са оказали влияние пролеткултовските традиции в съветската литература, които играели известна роля през първата половина от 20-те години. Както и Н. Чужак, Кирсанов плащал данък на отрицателното отношение към предишните периоди от руската история. За неговата поема е характерно откъсването на революционното настояще от революционните традиции на миналото, липсата на историческа перспектива. Тази констатация се отнася само за поемата „Пугачов“ и не характеризира по-сетнешното творчество на Кирсанов. Но историческата истина налага преценката, която даваме на това произведение. Както пише С. Кирсанов, Пугачов има „буйна орда“, войската му е „безпътна“. До края на поемата не става ясно отношението на поета към революционния вожд, не се осъжда и убийството на Пугачов:

Я не жалею, не клян
Ни нашу дикулю страну,
Ни казнь Емельки Пугачева...³⁰

В оценката на вожда на най-голямата селска война в Русия поемата на С. Кирсанов се отличава даже от революционните стихове за гибелта на Е. Пугачов, за разплатата с руския царизъм от младия тогава И. Еренбург:

Ще поникнат, ще пораснат ръцете ти осакатени
и земята ще се покрие със злакове червени...

Много по-задълбочено се интерпретира образът на Емелян Пугачов в поемата. По своя характер и съдържание и благодарение широките възможности изобразителните средства тя давала разгърната картина на въстанието на Пу

чов, по-пълно разкривала действията и взаимоотношенията на героите в тяхната обществена практика. В богатите и сложни форми на историческия процес съветските белетристи изобразявали разнообразни човешки характери в разгърнати сюжетни ситуации, в стълкновенията и колизиите на обществената борба на двата непримирими лагера — на народа и дворяните. Изборът на историческия жанр — разказ, очерк, повест, роман, епопея — говорел за отношението на художника към изобразяваната действителност и зависел от неговите творчески възможности да разгърне сюжета и фабулата, от неговия стил и подготовка за практическа художествена дейност. Авторите на исторически произведения се интересували от проблемите на класовата борба в миналото и нейното изобразяване, ролята и значението на народните маси, ролята на личността в историята, на народа и вождя, стихийността и съзнателността в революционния процес, съотношението на историческата и художествената правда, правдата на конфликта, логиката на характерите, мярката за откриване истината на описваната епоха. Колкото по-силен бил стремежът на съветските писатели да покажат сложните жизнени процеси от епохата на въстанието под ръководството на Пугачов, толкова по-сложна се оказвала и формата на повествованието.

В три очерка през 20-те години — тези на А. Шефер, Н. Чужак и В. Гиляровски — авторите им от различни страни и различни позиции подхождали към въстанието, но еднакво високо оценили историческата дейност на Пугачов, като давали и определени исторически знания на масовия читател. Книгата на А. Шефер „Пугачов“ (1924) била първият опит на младата съветска литература да реабилитира народния герой в епичните жанрове. Основното, от което се ръководела авторката, били Пушкиновата „История на Пугачовския бунт“ (1834) и неговата „Капитанска дъщеря“, народното творчество и написаните в реалистичен дух спомени от съвременници на въстанието, преди всичко спомените на А. Болотов „Жизнь и приключения, описанные самим им для своих потомков“, издадени през втората половина на XIX в.

Както върху плакатите от периода на Октомврийската революция „Дворяните и колибите“, „Те и ние“ Шефер рязко разграничила руското общество в периода на Пугачовското въстание: народните маси (руските селяни, яицките³¹ казаци, националните малцинства) на страната на Пугачов — Петър III, дворянската класа — около Екатерина II.

Особено място заема в очерка образът на Емелян Пугачов. Историческият герой е представен като човек със силен характер и необикновена съдба. Такъв той е обрисван и по време на боевете и след поражението. Затворен в клетка след пленяването му, Пугачов показва изключителна издръжливост на духа и висока морална сила. Шефер показала лукавството на Екатерина II, това, което Пушкин по силата на редица обективни причини не е могъл да каже направо в романа „Капитанска дъщеря“. В очерка императрицата на думи пролива съзън за своите поданици, а на дело разрешава на граф П. И. Панин — усмирител на въстанието в периода юли — август 1774 г. — „всички хора, където и да са те, той може както и когато поиска, да накаже със смърт“, тъй като тя „не очаква хуманизъм при усмиряване на бунтовниците“.³²

Характерни за историческата художествена белетристика от 20-те години са противоречията в очерка „Истината за Пугачов“ от Н. Чужак (1926). Авторът е подхождал към въстанието на Пугачов и литературната интерпретация на неговия образ от вулгарносоциологичните позиции на пролеткултовската критика. В този очерк за пръв път се извършва една типологична характеристика на няколко произведения за Пугачов — тези на Г. Р. Державин и А. С. Пушкин предоктомврийската руска литература, на С. Есенин и К. Тренъв — от съвременното време. Но Н. Чужак се оказал създател на своеобразен култ към личността на Пугачов чрез хиперболизация и идеализация на неговия образ.

В очерковата си книга „Москва и москвичани“ (1926) В. Гиляровски — „ча-
чо Гиляй“ (участвувал като доброволец в Руско-турската война от 1877—1878 г.,
оставил редове, в които образно и лаконично, в стила на разговорната реч пре-
създавал условията в тъмницата, в които бил инквизиран Емелян Пугачов от
знаменития палач на Екатерина II Степан Иванович Шешковски. Той разказал
и за Английския клуб (днес Историческия музей в Москва), в който се пази до
наше време желязната клетка на Пугачов.

Ретроспективно е отразено Пугачовското въстание в повестта „Разбойници“
от А. Яковлев (1922). Народната оценка на това движение лежи в основата на
сюжета в повестта „Златният клон“ от А. Караваева (1925). Събитията в нея
се разгръщат две десетилетия след Пугачовското въстание (през 1793 г.) в Коли-
вано-Възкресенските заводи. Работниците добре помнели това въстание, него-
вите цели и лозунги като магнит привличали страдащите от експлоатацията тру-
дови хора. Живи били сред уралските работници революционните традиции от
времето на въстанието. Делото на Емелян Иванович Пугачов оставило трайни
следа в народното съзнание, жива била вярата в това, че Пугачов е самият цар
Петър III (разговорът на Степан Шуригин с Варварушка). Помнели работниците
от уралските заводи как пристигали при тях пугачовските „полковници“ и ги
угощавали, за да бъдат отлети по-бързо необходимите им „секретни оръдия“.
Гърдите на мнозина от тях били покрити с награди („обкичени със звезди“).

Разпространяваните от правителството слухове, че Пугачов не е цар, а прост
казак, не отблъснали от него народа:

„... та точно такъв цар ще бъде още по-добър“³³ — говорили всички.

Пугачов е главен герой в повестта за деца и юноши „Емелян Пугачов“ от
С. Григориев, която останала незавършена. Откъси от повестта са били публи-
кувани през 1925 г. в „Красная Нива“ под заглавието „Лъките“.

През 20-те години пугачовската тема не намерила широко отражение в жан-
ра на повестта. Средният епичен жанр получил особено развитие през 30-те го-
дини, когато бързо започнала да се развива приключенската повест за деца и
юноши.

Но през разглежданото десетилетие се наблюдават интересни явления в
жанра на историческия роман, който за повече от столетие изминал сложен път
на развитие. Ако по думите на В. Г. Белински създателят на историческия ро-
ман В. Скот „завършил съединяването на изкуството с живота, като взел за по-
средник историята“, то в началото на XIX в. в Русия го създавали като „епоса
на нашето време“³⁴ или като „историческа епоха, развита в измислено повество-
вание“.³⁵ Истинският разцвет на историческия роман се извършва през съвет-
ската епоха. В съветския исторически роман историята от необходим фон се
превръща в „един от най-важните елементи на сюжетното развитие“³⁶. Още в
първите исторически романи са налице тенденции към отслабване ролята на
измислените фабулни елементи и замяната им със самата история.

Раждането на съветския исторически роман се отнася към средата на 20-те
години, когато били определени и неговите основни жанрови признаци: това
е разказ за отминал исторически период, с наличие на дистанция във времето,
повествуване за действителен или измислен исторически герой. В историческите
романи се изобразявали такива събития, които изиграли определена роля в жи-
вота на народа, а в центъра им се намирал герой от народа („Разин Степан“
1925—1927, преведен на български език през 1941 г.), напълно се сливали по-
жителният и главният герой. Историческият роман в съветската литература
появява и утвърждава в борба с раповската и лефовската критика, отзвучи
която се чуват чак до втората половина на 30-те години.

„Кръстник“ на съветския исторически роман станал М. Горки — роля, ко-
ято му определя съветската литературна мисъл. Той с радост и възторг посрещал

Първите ластовички на историческата романистика — произведенията на Ю. Тинянов („Кюхля“, 1924, преведен на български език през 1947 г.), О. Форш („Облечени в камък“, 1925), А. Чапигин („Разин Степан“). „В истинския смисъл на думата исторически роман ние още нямахме — пише Горки до О. Форш през 1926 г. — и ето че той се появява навреме. Не помня, дали Ви писах, че много хваля книгата на Тинянов и изпитвам истински възторг от „Разин“ на Чапигин. От любов към литературата съм склонен понякога да преувеличавам, нещо, което е съвсем естествено за влюбени.“³⁷ Това възторжено отношение М. Горки изказвал и на други места.³⁸

В интерпретацията на образа на Емелян Пугачов и ръководената от него народна борба своето определено място заема романът „Пугачовщина“ от С. Ауслендер (1928). Като писател С. Ауслендер дебютира с историческата повест „За народна свобода“, която няма високи художествени качества. А преди публикуването на романа „Пугачовщина“ в печата се появява неговият разказ „Пугачонок“ (1926), който бил част от бъдещото произведение за Пугачовското въстание.

„Пугачовщина“ се състои от четири части: „Орелът на земята“, „Първият полет“, „Царство казашко“ и „Не гарван, а гарванче“, свързани с етапите на въстанието и жизнената биография на Пугачов след неговото обявяване. Главен герой в произведението е измислен герой — крепостното момче Андрейка. В неговия образ, както и в съдържанието на романа има твърде много от реквизи-тата на старите исторически романи в отрицателния дух на романтизма: тайни скривалища, в които са скрити съкровища, тайнствени поръчения, подземни пещери за мъчения и убийства на крепостни селяни и т. н.

Ауслендер пръв сред съветските романисти се опитал да изгради образа на Пугачов върху документите на историята, като използвал подробности от историческите данни буквално до дреболии, като например липсата на един преден зъб на Пугачов. Обаче фактът, че в съветската историческа наука все още господствувала трактовката на М. Н. Покровски, довел до това, че както в трагедията на К. Тренъв липсва точността на социално-политическия анализ, няма интерес и към духовния свят и израстването на човека-борец. Образът на Пугачов, изграден от Ауслендер, има обикновени, подчертано обикновени човешки качества, представен е от автора като прост и ограничен човек, с което не се обяснява как такава личност е могла да стане величина на историята, неин изтъкнат герой. Макар трактовката на образа на Пугачов в „Пугачовщина“ да не се отличавала от господстващата концепция за човека в съветската литература от първите десетилетия след революцията в изобразяването му като неин предан боец, С. Ауслендер не само опростил героя, но и го откъснал от масите. „Пълноценен образ на положителен герой не можеше да се появи дотогава, докато този герой не беше разбран като плът от плътта на народа, като най-ярко възпълнение на националния характер и революционната енергия на народа, т. е. докато не беше правилно отразена в литературата ролята на народните маси и личността в историята.“³⁹ Този остър завои в руската съветска историческа белетристика е свързан с появата на романа „Петър Първи“ от Алексей Толстой (1934—1945).

В руската съветска литература било ликвидирано с утвърдения в дореволюционните произведения начин за изобразяване на вождовете на въстания народ в рязко пренебрежителен и отрицателен дух. В помещическата литература, която защищавала руския царизъм, малко или почти никак не се говорело за съратниците на Пугачов. Ако нещо се споменавало за тях, то било само да бъдат очернени като врагове „на Русия, царя и отечеството“. За тях пишели като за престъпници с диви и груби нрави, постъпки и характери. От пугачовците бил удосто-яван с внимание на първо място Хлопуша (характерно е например такова

заглавие „Пугачов и Хлопуша. Разбойници и бунтовници“, неизвестен автор (1870).

Реалистично нарисувал образите на знаменитите пугачовски „полковници“ и „графове“ А. С. Пушкин. Техните истински човешки натури той показал в сцената на пира. Верният на Пугачов и борбата Хлопуша е даден в интерпретацията на С. Есенин. К. Тренъов е нарисувал образа на якикия казак — съратник на Пугачов, Чика-Зарубин.

Тази традиция на положително тълкуване на народните герои продължил Степан Злобин. За младия и мъжествен герой на Башкирия, за поета Салават Юлаев — пугачовския „бригадир“ (генерал) — разказал той в романа „Салават Юлаев“ (1929). Това талантливо и съдържателно произведение Злобин преработвал през 1941 и 1953 г.

Романът „Салават Юлаев“ станал много важна крачка в интерпретацията на пугачовската тема, тъй като за пръв път в литературата като идеен и сюжетен герой бил издигнат представител на националните малцинства, взели участие в Пугачовското въстание. В „Капитанската дъщеря“ този представител-башкирец не играел главна роля, но като епизодична фигура обяснявал и оправдавал тяхното участие във въстанието.

В избора на темата — дружбата на народите в Русия по време на борбата под ръководството на Пугачов — и нейното вдъхновено интерпретиране Злобин се ръководел от класовия и миогледен подход. Този избор бил свързан с неговите идейни позиции, с победния ход на Октомврийската революция и създаването на съветската държава.

По време на работата си над романа, наречен отначало повест, Злобин се запознал с народното творчество за Салават Юлаев, посетил Башкирия и написал редица очерци за нея („Из Башкирия“, 1928). Авторът широко използвал историческите източници, като умело съчетавал „обработката на документалните материали с реалистична художествена измислица“⁴⁰. За да обясни ненавистта на Салават към помещническо-чиновническата и крепостническа системата в Русия, авторът изтръгнал героя от „родния му дом, накарал го да избяга оттам и го сблъскал с жестоката действителност“⁴¹. Към измислицата се отнася и изобразяването на другия пугачовски „полковник“ от башкирски произход Кинзя Арсланов като приятел и другар на Салават още от детските му години. (Не съвсем сполучлив между другото, тъй като Кинзя бил много по-възрастен от Салават⁴².) Към измислицата ще отнесем и предположението на Злобин, защо Пугачов не е действувал под собственото си име: „Пугачов добре помнеше как самият той заедно с други хора разказваше тайната приказка за скитника-цар, разнасяйки я от литовския край до самия Кубан, от Дон до Яик, разгласяваше я по затворите, ханищата и сборищата на сиромашията, шепнеше я в староверските манастири и я повтареше за утешение на самия себе си в най-горчивите дни от своя неспокоен живот. . .“⁴³ В повечето случаи измислицата и доизмисленото не само че не противоречат на действителността, а, напротив, се намират в пълно единство с нея.⁴⁴

В романа „Салават Юлаев“ Злобин изобразил „националноосвободителната борба на башкирския народ по време на Селската война“⁴⁵, стремил се да предаде с верни и точни думи колорита на епохата, правдиво да изобрази историческите характери на Салават и Пугачов, без да ги идеализира.

В произведението на Злобин са налице няколко сюжетни линии, които взаимно се преплитат и дават живия нерв на епохата. Те свързват в едно личния и обществения живот на героя, както и на другите лица: юношеските години на Салават, участието му в борбата за свобода, духовния наставник — пугачовец Сьомка, съвместната борба на башкирския и руския народ. Тези сюжетни линии отразяват жизнените конфликти на епохата. В тях се разкриват пълно-

кръвно образът на башкирския герой, неговите мисли, чувства, настроения, причините за неговото поведение. В борба с природата се закалява волята на юношата Салават, в дружба с нея се раждат неговите стихове. Твърдост в борбата, преданост на приятеля — „Пугач-паша“ — са характерни за поведението на младия поет черти. Мъжествен, величав и непреклонен се изправя пред читателя юнакът Салават — верният син на башкирския народ. Дълбоко опечален е той от новината за пленяването и гибелта на Пугачов. Салават страда от непоправимата загуба, тежи му, че не е отишъл с Пугачов зад река Кама и не се е сражавал редом с него до последната капка кръв на своето горешо и вярно сърце. Пламенината натура на Салават страда, терзаят го мислите за неговата лична отговорност в борбата. Във втората и третата редакция на романа Злобин се е стремил да „включи Салават Юлаев по-цялостно в епохата и средата и в зависимост от това по-пълно да разкрие социалните мотиви, психологичните предпоставки на неговите действия и постъпки. . .“⁴⁶

Ст. Злобин изгражда образа на Емелян Пугачов на базата на историческите факти и данни на историята. Виждаме героя от различни страни. За него разказват верните му хора. За Пугачов — Петър III, Съмка казва на Салават: „На лице е прекрасен, с брадичка, тъмни възриси мустаци. Очи кестеняви, обноски прости — да заплащеш от умиление. . . за някои е страшен, а за някои и милостив. Хората са различни и милостта, и страхът — според човека. . .“⁴⁷ В народните предания се разказва почти същото за Пугачов: „беше юнак“, „храбър воин“, „толкова мъжествен, толкова величав“, „добър човек беше! Ти си го обидил, той тръгва срещу теб с войска. . . в сражението са те пленили; ако му се поклониш на него, на Пугачов — всичката вина ще ти прости и помен няма да остане. . . и му ставаш другар“.⁴⁸ Както виждаме, Степан Злобин при интерпретирането на образа на Емелян Пугачов се придържал близо до народното мнение, до народната оценка.

Народността на изградения в романа образ на Пугачов се подчертава и в мислите и думите на Салават: „... царят е смел, свобододобив, храбър воин“. Спомни си Салават в цялата им сила „светлия, горящ, малко подигравателен поглед на Пугачов, неговата стройна пламенна реч, задушевия му глас. . .“⁴⁹

Пугачовското въстание в романа на Злобин е обрисувано като широко интернационално движение, което е натиснало невидимите на повърхността пружини на народния гняв, скрит под пепелта на изгорените и разорени башкирски селища, в реките от кръв и сълзите на вдовиците и сираците. И ето — сражават се срещу войските на Екатерина II башкирец и руски заводски работник, казак и мешчеряк, селянин и мариец, калмик и татарин. Всички вървят на бой, защото „Каквото народът желае, това му дава царят“⁵⁰. Така за пръв път башкирците заедно с руснаците поели пътя към свободата.

Някои исторически неточности — присъствието на сина на Пугачов в лагера край Оренбург, преувеличената роля на яиците кулаци-казази в народното движение не намаляват положителните страни на произведението „Салават Юлаев“. То остава най-пълноценно изображение на Селската война от 1773—1775 г. през 20-те години.

30-те години обогатяват всички жанрове на историческата художествена литература на базата на метода на социалистическия реализъм и марксистко-ленинския мироглед. В поемите на В. Каменски, Б. Липатов и А. Ром, както в древния епос, героите са изтъкнати исторически дейци — Емелян Пугачов, Хлопуша, Салават Юлаев. Но образът на Пугачов се трактува от различни позиции и в различни аспекти.

Особено място заема в поемата на В. Каменски „Емелян Пугачов“ (1931) въпросът за взаимоотношенията между народа и вожда. Този проблем се решава от автора чрез изтъкване изключително надарената личност на Е. И. Пуга-

чов. Народният вожд — простият донски казак Пугачов, след като получава подкрепата на масите, израства като истински герой на народа и историята. Той е надарен със смелост, решителност, ораторско изкуство, гори от ненавист към господстващата класа и държавата на дворяните. Но едновременно с това той се поддава на стихийните пориви — отличителна черта изобщо за „босна на революцията“. Авторът разкрива неговия образ предимно в неукротимата му ненавист към угнетителите. В духа на историческата истина се подчертава оптимизмът на Пугачов. След Есенин и Каменски се обърнал към образа на предателите. Но характерните за поемата натурализъм и примитивизъм намират отражение в образа на Пугачов: „Ну, Пугачище, ядри его корень, прямо бычище мычит на угоре“, в сравнението „царь али вошь“.⁵¹

В поемата на Б. Липатов „Пугачов“ (1939) народът изтласква героя на историческата авансцена, той става „цар на народното отмъщение“ — тема, не съвсем нова за съветската литература, повдигната още от С. Есенин. Родилата се у Пугачов мисъл за нужността от самозванството се развива още по-задълбочено. Новото в трактовката на Пугачов е изобразяването му като разрушител на стария свят.

През 30-те години характерът на повестите, които са свързани с темата за Пугачовското въстание, определя относително завършения жизнен път на героите, което диктува отразяването на ограничен кръг от явленията на обществен живот. В разкриването на идейното съдържание на повестите, в разгръщането на сюжета и композицията главна роля играело развитието на характера и взаимоотношенията на Емелян Пугачов или друг централен герой с останалите действащи лица, както в произведенията „Живописецът Мартин“ от В. Кудимов (1936), „Разузнаването на Хлопуша“ от М. Зуев-Ординец (1937).

Събитията от описвания исторически период се разкриват повече в обществения, по-рядко — в личния живот. Не се рисува широка картина, с изключение повестта на Кудимов, в която да се проследяват обстоятелствата в личния живот на героя. Историческите събития, обществените колизии изменят личния и обществения живот на героите. Така например в повестта „Планинският завод на Петър III (Пугачовците на Урал)“ от Т. Богданович (1936) героят Аким по време на въстанието израства като ръководител на завода и трудещите се маси. В неговия образ е дадено установяването и развитието на типичните черти на борещите се за свобода силни и мъжествени характери. Като такъв ръководител на масите израства и Хлопуша — пугачовският „полковник“ в повестта „Разузнаването на Хлопуша“. Новите условия, доверието на Пугачов разкриват у него неизвестни дотогава сили, което разкрива и потенциалните възможности на руския народ.

Образът на Пугачов се изгражда предимно върху отзивите на неговите съратници, народа, неговите врагове. В най-добрата повест от това време „Разузнаването на Хлопуша“ Пугачов е обрисуван в думите на Хлопуша, близки до тези на героя от романа на Злобин. „Външността на негово величество е много приятна. Той е със среден ръст, с продълговато лице, мургав, кестеняви очи, тъмноруси коси, подстриган е по казашки обичай, брадата му е черна, прошарена, набит е, но е тънък в кръста.“ Представителите на правителствения лагер също го характеризират точно. Те признават неговата талантливост и организаторски способности. — „Какво говорите, миличък? — Макар Емелка и да е неграмотен селяк, но пипето му сече! Знае той, че тук, в планинските заводи, се изливат оръдия, че има барут и гюллета в голямо количество, а от работните хорица може да събере артилеристи и мерачи.“⁵²

Особено място в изобразяването на Пугачов като народен герой в духа на народното творчество заемат повестите „Челяба“ (1937), „Повест за стоманата“ (1940), „Уралски повести“ (1954) и „Надлъж по сините уралски планини“ (1956)

от Е. Фьодоров. Макар в първите от тях и да липсва романистична интрига, с което повестите са по-близо до очерка, в тях вече има такива сцени, в които писателят майсторски рисува пребиваването на Пугачов в Златоустовския завод. Като живи слизат от страниците „мужишкият цар“ — строг, даже жесток към народните врагове, милостив към невинните; и свещеникът, с треперещи ръце благославящ Пугачов; и хвърленият в краката на „царя“ Ванка Попов „с разкъсана горна дреха“.

В духа на народните предания е интерпретирана личността на Емелян Пугачов. Той е показан като смел и умен боец. Възвеличаването на героя, както това е характерно за фолклора, става и за сметка на богатото му облекло.⁵³ При текстологичното сравняване на повестта на Е. Фьодоров и разказа на яицкия казак И. М. Бакиров, записан от И. И. Железнов в средата на XIX в., откриваме тяхната близост.⁵⁴

Руската съветска литература още през 20-те години високо оценила личността на Пугачов като народен герой. Характерните за 20-те години „романтична“ (С. Есенин), „идеализираща“ (Н. Чужак), „натуралистична“ (С. Ауслендер) тенденции в интерпретацията на образа на героя били преодоляни в средата на 30-те години. За последвалите след това десетилетия до наши дни са характерни задълбочаване на историзма, вярност на психологичния анализ, дълбока народност, органичен интернационализъм. Произведенията на историческите жанрове за Пугачов са изиграли и играят определена възпитателна и идейно-познавателна роля. В тях е изразена любовта към историческото минало на руския народ и народния герой Пугачов, патриотизъм, реалистичен подход в изобразяването на класовата борба през XVIII в. и жестокостта на правителството на Екатерина II.

Тези произведения привличат читателя с изразения в тях страстен патос на борбата за човешко щастие, с дълбоката си любов и вяра в народа, с епичния си дъх, с връзката на живата история от миналото и социалистическото настояще.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ¹ В. И. Ленин. За литературата и изкуството. С., 1973, с. 106.
² К. Ф е д и н. Художествената проза на ленинградските писатели. — Литературный критик, 1934, № 9, с. 96.
³ Френският писател Гюстав Флобер признавал: „Малцина ще разберат каква тъга трябва да изпиташ, за да се захванеш с възкресяването на Картаген. Това беше бягство в Тиванската пустиня, където ме тласна отвращението към съвременния живот.“ Г. Ф л о б е р. Собр. соч. в 10 тт. Т. 10, М., 1938, с. 546.
⁴ Т. Хмельницкая. Голоса времени. М., 1963, с. 40.
⁵ М. Горький. Избран. лит.-крит. статьи. М., 1941, с. 307.
⁶ „Всесоюзная здравница“ (Ялта), 1936, № 10.
⁷ Имаме пред вид: О. Немеровская. К проблемам современного ист. романа. — Звезда, М.—Л., 1927, с. 121—129; М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., 1936.
⁸ Вж. М. Горки и съв. писатели. — Литературное наследство. Т. 70, М., с. 584; Писмо до О. Форш от 5. IX. 1926; с. 456 — писмо до И. А. Груздев от 12. I. 1926; с. 644 — писмо до А. Чапигин от 1. V. 1926.
⁹ Вж. М. Райнова. Вячеслав Шишков — создатель народно-героической эпопеи „Емелян Пугачев“. — „Болгарская русистика“, 1978, № 5, с. 19—28.
¹⁰ Имаме пред вид стихотворенията „Емелян Пугачов“ (1976) от В. Сикорски, „Емелян Пугачов. 5 май 1774 г.“ (1977) от В. Маковцев, „Емелян Пугачов преди смъртта“ (1978) от Н. Буханов, „Мужишкият цар“ (1978) от В. Савелиев и поемата „Златната юзда“ (1978) от В. Долински.
¹¹ М. Петров. Советский исторический роман. М., 1958, с. 87.
¹² Вж. М. Райнова. Образът на Емелян Пугачов в руското народно творчество. — Език и литература, 1974, № 5, с. 47—58.

- ¹³ И. М. Пронин. „Пугачонок“. Писса в 3 действия и 5 картины. М., 1921, с. 52—53.
- ¹⁴ А. Брикнер. История Екатерины II. СПб., 1885, с. 205.
- ¹⁵ Е. Сурков. Творчество К. А. Тренева. — В: К. А. Тренев. Избр. произведен. Т. I. М., 1949, с. 26.
- ¹⁶ Советские писатели. Т. II, с. 469.
- ¹⁷ Вж. Е. Сурков. Цит. съч., с. 120—121, 139—140; Жизнь искусства, 1925, № 43, с. 2; Р. Мессер. Советская историческая проза. Л., 1955, с. 69, 70, 71. А. Файнберг. Творчество К. А. Тренева. М.—Л., 1962.
- ¹⁸ История русской советской литературы. М., 1970, с. 254.
- ¹⁹ М. Л. Михайлов. Уральские очерки. — Морской сборник, т. X/III, № 9, СПб, 1859, с. 25—26; К. А. Тренев. Пугачевщина. М., 1924, с. 62.
- ²⁰ Р. Мессер. Цит. съч., с. 71.
- ²¹ М. Н. Покровский. Русская история с древнейших времен в 4-х тт. Т. 3, М., 1933, с. 13—14.
- ²² К. Гуцков. Пугачев. Пг., 1918. Превод от немски ез. П. Морозов. Вж. А. В. Луначарски. Жизнь искусства, 1919, № 58, с. 2; О театре и драматургии. Т. I, М., 1958, с. 181.
- ²³ С. Есенин. Собр. соч., т. IV. М., 1962, с. 311; В. Белоусов. Сергей Есенин. М., 1970, с. 14.
- ²⁴ С. Есенин. Цит. съч., с. 295.
- ²⁵ Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1975, с. 294—295; П. Ф. Юшин. Поэзия Сергея Есенина. 1910—1923. М., 1966, с. 268; А. Волков. Художественные искания Есенина. М., 1976, с. 182—206.
- ²⁶ М. Горьки. За литературата. С., 1966, с. 205—206. Воспоминания о Сергее Есенине. Цит. съч., с. 304, 477, 223.
- ²⁷ Вж. Сравнителен анализ на двете поеми в: П. Ф. Юшин. Сергей Есенин. Проблемы творчества. М., 1977, с. 292—298.
- ²⁸ Ф. Гладков. Нет пределов у нашего народа. — Сов. Россия, 3. XI. 1957.
- ²⁹ Н. Асеев. Стихотворения 1912—1925 г. Т. I. М.—Л., 1928, с. 121—122.
- ³⁰ С. Кирсанов. Пугачев. Поэма. — Звезда, 1926, № 1, с. 137.
- ³¹ Така се наричало крайграничното население по течението на р. Яик в Оренбургска губерния. През 1775 г., след разгрома на въстанието, р. Яик била преименувана в р. Урал.
- ³² Пугачев. Расказано Анною Шефер. — Красная новь. М., 1924, с. 31, 34.
- ³³ А. Караваева. Собр. соч. Т. I, М., 1957, с. 79.
- ³⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953, с. 267, 133.
- ³⁵ А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 тт. Т. VI. М., 1962, с. 40.
- ³⁶ Л. Г. Якименко. Об изучении жанра советского романа в литературоведении последних лет. — В: Советская литература за пятьдесят лет. М., 1967, с. 285.
- ³⁷ Звезда, 1941, № 6, с. 154.
- ³⁸ М. Горьки. За литературата. Цит. съч., с. 486.
- ³⁹ Советская литература. Л., 1957, с. 145.
- ⁴⁰ БСЭ, т. 17, с. 106.
- ⁴¹ Г. Ленобль. История и литература. М., 1960, с. 253.
- ⁴² Вж. В. В. Мавродин. Крестьянская война в России 1773—1775 гг. Т. II, Л., 1966, с. 143.
- ⁴³ Степан Злобин. Салават Юлаев. С., 1962, с. 257. Превод на бълг. ез. от Недельчо Манев.
- ⁴⁴ Г. Ленобль. Цит. съч., с. 245.
- ⁴⁵ Краткая литературная энциклопедия. Т. II. М., 1964, с. 1026.
- ⁴⁶ В. Оскоцкий. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980, с. 76.
- ⁴⁷ Степан Злобин. Цит. съч., с. 201.
- ⁴⁸ Руски предания. — В: Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Л., 1935, с. 194—195.
- ⁴⁹ Степан Злобин. Цит. съч., с. 425.
- ⁵⁰ Пак там, с. 259.
- ⁵¹ В. Каменски. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 215, 195. Откъси от поемата били публикувани през 1925 г. под заглавието „Пугачовски пожар“ (Красная нива, 1925, № 4); по-късно по нейния текст била написана от М. Ковал оратория, преработена в опера.
- ⁵² М. Зуев-Ордынец. Хлопушин поиск. Челябинск, 1937, с. 162.
- ⁵³ Вж. народна песен „Как во городе Астрахани“. Устное поэтическое творчество русского народа. М., 1954, с. 212.
- ⁵⁴ Вж. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Цит. съч., с. 274; Е. Федоров. Уральские повести. Л., 1954, с. 91.

ПРОЗАТА НА ВАСИЛИЙ ШУКШИН И ТРАДИЦИИТЕ НА РУСКАТА КЛАСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА

ТОНЧО ШЕЙТАНОВ

Проблемите на съвременната социалистическа действителност не могат да се разглеждат откъснато от прогресивните философско-естетически постижения на културната мисъл в предходните години. Особено интересен за историята на руската класическа литература е периодът на 90-те години, в който се проявяват силата в творчеството на писателя и ярки индивидуалности в изкуството като Достоевски и Гогол. Основната задача на всяка литература е цялостното представяне на действителността като система от художествени образи и определяне мястото на човека или на даден социален тип в обществото. Следователно информацията, която получаваме за епохата и обществото, се дължи на дълбочината, с която писателят изобразява характерите на своите герои. Литературните и изобщо културните връзки в изкуството, основани на закона за приемствеността, се осъществяват посредством теми и мотиви, които са градивен материал на идейния заряд в произведението. Изясняването на същността на идеята е не само философско-естетическа, а и методологическа задача. Когато говорим за прогресивното значение на руската класическа литература, ние имаме пред вид онези характерни (социално-психологически типове), теми и мотиви, които са дълголетни и отговарят със своето съдържание на понятието класически.

Героите в творчеството на писателя изграждат образната система, образния свят в създаваната от него литература. Героите на художественото произведение са динамичен елемент, чрез който обективно отразяваната по художествен път действителност се саморазкрива. При представянето на героя авторът използва концентрацията и натрупването на типични черти, характеризиращи епохата и строя. Тук голяма роля играе авторовият подбор на качества, определящи героя като индивидуалност. Изборът на писателя хармонира с неговия мироглед и с преследваната творческо-естетическа задача. Целта на автора е да види незабележимото на пръв поглед. В това е смисълът на извършваната от художника интелектуална по изразу на Достоевски „дисекция“ на действителността. В цялостния процес в създаването на художествените образи Василий Шукшин съзнателно подбира най-баналното в ситуацията и външността на героя. Художественият образ не е носител на блестящи индивидуални качества. Шукшин държи на обикновеното в своя герой. Пряката авторова характеристика е едва забележима. Тази особеност е обусловена от своеобразния творчески подход към сюжета. Той гледа на произведението като драматург. В повечето от неговите разкази героите се извяват предимно със своите реплики.

Василий Шукшин свързва идейно-естетическите си търсения с големите хуманисти, представители на руската класическа литература: Достоевски, Гогол, Чехов и др. Трябва да подчертаем, че в тази статия особено внимание ще обър-

нем на Достоевски и взаимодействието на някои особености в творческия му метод с произведенията на Василий Шукшин. Причините за подобно ограничаване в обсега на тази статия са много. Най-важната от тях е *психологическата динамика* на образната система в творбите на Достоевски. В неговите произведения героите се извяват чрез репликите, отразяващи техния мироглед. От друга страна, възгледите на героя съществуват самостоятелно в художествения свят, освободени от пряката интелектуална намеса на авторовото „аз“. Тази особеност е характерна за добрите образци в драматургията. В такъв къс жанр като разказа Шукшин постига тази методологическа цел чрез диалога. По този начин действието и в романа, и в разказа се развива „светкавично“ бързо. В състена последователност следват напрегнати психически състояния. В романа на Достоевски „Престъпление и наказание“ тази особеност е свързана с промяна на сцените и мястото на действие. При разказите на Шукшин многообразието се ограничава в пластичната динамика (жеста, движението, дори мимиката) на героя. Особено интересни в това отношение са разказите „Случай в ресторанта“, „Мил пардон, мадам“, „Вълци“, „Ботушки“, „Ванка Тепляшин“, „Обида“ и др.

Привидно чуждо на всичко и всички наоколо, старчето („Случай в ресторанта“) се оживява от внезапната поява на млад момък. Изведнъж става ясно, че се срещат двама души, две сърца, готови да разгърнат своите потенциални жизнени възможности. Тази необичайна на пръв поглед среща неусетно се превръща в размисъл за смисъла на човешкия живот. Двамата герои искрено разкриват един пред друг своята съдба. Разказът на старчето е печален. Пропиян е един живот в тишината на еснафското всекидневие. Слушаме тъжния монолог на човек, за когото животът не е вече перспектива. Един от основните мотиви в разказите на Шукшин е размисълът за смисъла на човешкия живот. В много от неговите произведения този мотив се превръща и в основна тема („Две писма“, „Утринен дъжд“, „По-широка крачка, маестро!“).

Когато търсим паралели в творчеството на Шукшин и Достоевски, трябва да уточним, че общото, което откриваме в произведенията на тези двама автори, не е толкова в тематиката или мотивите, а главно в методите и похватите на художественото изображение. *Психологическата динамика* при представянето на героя или героите е едно от свързващите звена между творчеството на двамата писатели. Достоевски надживява своето време главно с особеностите в образната система на произведенията си, които доближават автора до съвременните търсения в тази област. Следователно трябва да подчертаем, че връзката на Достоевски и Шукшин с действителността е основана на сходен методологически подход към отразяваната обективно съществуваща материя. На първо място стои отношението на автора към човека и неговата психическа същност. С присъщата си склонност към подробна и последователна дисекция на човешката духовност Достоевски анализира личността, раздробявайки я на множество психични състояния. От своя страна те илюстрират възможностите за човешко поведение в определена социална среда и дадена ситуация. По този начин Достоевски умело избягва монологизацията (от страна на авторовото „аз“), за да даде възможност на всеки един от героите самостоятелно да защитава и аргументира възгледите си. Подобна особеност има и в разказите на Шукшин. В тяхното съдържание е вътъкана полемиката, а целта на идейното обобщение подчинява цялостното емоционално звучене на произведението. На пръв поглед тази страна от визуалното (и аудиално) излъчване на неговите разкази е зависима от авторовото „аз“. На тази погрешна основа бяха формулирани неправилни изводи за отношението на Василий Шукшин към актуални проблеми на социалистическата действителност.¹ Подобно на Достоевски съветският пи-

¹ Вж. А. Марченко. Из книжното рая. . . — Вопросы литературы, 1969, кн. 4.

сател разлага художествения образ, създавайки двойственост, а в някои случаи и множественост на възгледи и характери, които влизат в полемика помежду си. Известна склонност към подчиняване на емоционалното звучене в разказите на Шукшин на авторовото „аз“ действително се среща. Тази особеност обаче е неотменима за художествено-поетическата тъкан на едно произведение, концентрирана в определени изразни средства с интонационно въздействие. Това се обуславя и от ограничения размер на разказа като жанр, и от по-малобройния персонаж, от ограничената площ на платното, представящо художествено изображение. Доразвивайки мисълта за общите черти в творческия метод на двамата писатели, трябва да подчертаем тяхната склонност към бързото и динамично действие. В цялостния обмен свят в романите на Достоевски „Престъпление и наказание“ и „Идиот“ и в разказите на Шукшин си дават среща делничното и необичайното, реалното и невероятното. Намираме се във водовъртежа на сблъсък между хуманност и безчовечна жестокост, между сериозен размисъл и весел анекдот. Всичко това насища света на писателите с атмосфера на необичайност. Особеностите в творчеството на Достоевски и Шукшин намират израз в *отношението им към човека*.

Интересът на тези автори към чудаките и хората с несъвместими характери представлява своеобразно гротескно начало в тяхното творчество. С тънък психологически усет Достоевски и Шукшин отделят противоположностите в човешкото естество една от друга. В ограничените рамки на художественото произведение застават два различни характера, които полемизират. Тази двойственост, а често и множественост, с която Бахтин² характеризира романите на Достоевски като полифонични, създава от произведенията широки платна на епохата и обществото. По този начин човешката душевност е показана в стереометрично измерение и съществува в пространството и времето като неизменен по своето съдържание художествен образ. С тази особеност се обяснява своеобразното звучене на Шукшиновите разкази. Те ни карат да мислим и да преценяваме дълбочината на показаното явление. В действителност постъпката на човека няма само едно измерение. Много често мотивите за нея са видимо противоположни или несхождащи си един с друг. Подобно на Свидригайлов и Разкольников („Престъпление и наказание“) старчето и младежът („Случай в ресторанта“) създават у читателя усещането, че пред него се разкриват сложните противоречия в характера на един единствен човек. Тази творческа постановка има дълбоко психологическо съдържание. Такава основа имат особеностите в поведението на чудака и на хората с несъвместими характери — герои на много от творбите на Василий Шукшин.

Разказът на Бронка Пупков („Мил пардон, мадам“) за извършения от него въображаем атентат срещу Хитлер само привидно има монологична структура. Идеино-естетическата задача е изпълнена в емоционалното състояние на слушателите, с които се идентифицира и самият читател. Авторът разслювя идейното звучене на произведението, показвайки ефекта, който предизвиква сред околните невероятният разказ на Бронка.

При по-внимателно вглеждане в творбите на Шукшин и методологическото своеобразие в произведенията на Достоевски по отношение на особеностите в подхода им към действителността изпква релефно качествена разлика. Двуплановото гротескно начало в изграждането на образната система в разказите на Шукшин има своя особеност, обусловена не само от епохата и обществената формация, в която живее авторът, но и от самото своеобразие на творческия му подход към действителността. При Достоевски и Шукшин гротескното начало е постигнато чрез внимателен анализ на противоположностите от психо-

² Вж. М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976.

логически характер, съжителстващи в света на литературното произведение. С полемиката във взаимоотношенията между героите на романа „Престъпление и наказание“ Достоевски цели представянето на сложни емоционално-психически процеси в човешката душевност. Гротескното не се очертава в съжителството на точно определени качества (както това е при романтиците), а в противоположността на мнения и възгледи не само за живота, но и за отношенията между хората. Тази противоположност е възплътена в композицията и в стила на романа. В този смисъл полемичните разговори между Свидригайлов и Разкольников представят вътрешната борба в душата на индивида. Този подход към образите в художественото произведение отвежда до въпроса за идеята на автора. При отражението Достоевски остава в кръга на описаната от него действителност, без да превъзмогне нейните проблеми. Това е характерно за писателите критически реалисти. Всеки опит на автора да предложи спасителен изход от обективно съществуващото положение е неудачен. Гротескното начало в образната система на Шукшиновите разкази отвежда към ясно изразена идея, основана върху силата на интелектуално и емоционално въздействие. То е изразено от две противоположни дадености: трагична и оптимистична. Ако разгледаме разказа „Случай в ресторанта“, ще видим, че оптимистичното начало е заложено в поведението, съдбата и ентусиазма на младия човек, а песимистичното — в неспособността на старчето да наруши стереотипа на досегашния си живот.

В отношението на тези двама автори към човека особено място заема патологичното като обект на творческо изследване. За Достоевски патологичното е схванато като типичен белег на действителността и епохата. Ето защо за него психичните изкривявания са не само нормални, но и неизлечими в рамките на класовото буржоазно общество. Съвсем друг характер има това понятие в произведенията на Василий Шукшин. На първо място трябва да определим патологичното като понятие, отделяйки го от съдържанието и художествената плътност на чудака като образ. По своята същност чудачите на Шукшин са косвено носители на идейно-естетическата задача. Авторът въвежда героите, представяйки ги като борчески натури, които със своето поведение са способни да възпитат у околните скромност и себеотрицание. Чудаци като Бронка Пупков са изпълнени с действителност характер, стремящи се към нравствено самоутвърждаване. Тези герои у Достоевски са умишлено откъснати от представата за нормално човешко поведение. Ако внимателно проследим действията на Разкольников или княз Мишкин, ще видим, че постъпките им са обусловени от социалната среда, от нравите и привычките на заобикалящия ги свят. На пръв поглед битието на герои като Разкольников и княз Мишкин е сякаш изолирано от взаимоотношенията на хората от обществото. В романа „Идиот“ например героят противопоставя на покварата в живота на руската аристокрация своята дълбока нравствена чистота. Княз Мишкин живее в свой, изолиран от околната среда свят, несъвместим с човешките отношения в класовата формация.

За Шукшин патологичното има коренно противоположно идейно-естетическо значение. По отношение на обществото това понятие е възприето не като типичен белег, а като болестно явление с несъществен характер. В този смисъл писателят-социалистически реалист е призван да открива язвите и недъзите в живота и взаимоотношенията на хората в нашето общество, да ги лекува и прототвратява. Шукшин особено силно се вълнува от проблема за човешкото достойнство.

Не е случайно решението на Ванка Тепляшин от едноименния разказ да напусне болницата, недоизлекуван от язва. Мотив за поведението на героя е нетърпимостта му към унижението. За да постигне по-силно емоционално въздействие, Шукшин въвежда в повествованието майката на Ванка, станала жер-

тва на бездушния портierer (Червеноокия). Тази ситуация има експериментален характер. Експериментът е насочен към главния герой. Въпросът е какво ще бъде поведението му. За да реши задачата, авторът подбира мотиви за еднопосочни действия на останалите герои (Червеноокия и майката). През цялото време те не променят своето поведение. Образът на Червеноокия е олицетворение на бездушното, на остатъчните представи за служебно поведение и безразличие в отношението към хората. В този смисъл второстепенните герои в разказа са константни величини по отношение на своята душевност и емоционално въздействие. Непроменливостта или динамиката в поведението на художествените образи невинно е предпоставена от автора. Героите в този случай представляват многообразието на вариантите в поведението на всеки човек. Пред нас изпъква отражението на част от действителността, на определена нейна страна. Описаното от Шукшин в разказа „Ванка Тепляшин“ несъмнено носи в своето съдържание характеристиката на патологичното. Авторът отрича правото на съществуване на античовешките и антиобществени прояви, които не отговарят на законите на социалистическата етика.

В романите на Достоевски стереотипът в поведението на героя е обусловен от законите на обществените взаимоотношения в класовото общество. Патологичното начало играе особена роля при характеризиране индивидуалността на героите. Така е представен Жеребетников („Записки от Мъртвия дом“). В лицето на този герой Достоевски описва изкривената до ненормалност и ужас представа за морал и съчувствие. Човешките качества са обезсмислени. Дори религията е жалка пародия в постъпките, действията и миогледа на човека в класовото общество.

Отричайки негативизма в поведението на антисоциалните индивиди, Шукшин насища гротеската с идейно-естетическо съдържание. За творчеството на съветския белегист и произведенията на Достоевски „Идиот“ и „Престъпление и наказание“ гротеската има методологическа функция и формата ѝ се изпълва с ново осмисляне, израз на определени противоречия в жизненото поведение и психологията на човека. През погледа на княз Мишкин и Разкольников обществото е враждебно. Това противоречие е особено силно поляризирано в романа „Идиот“. Творческото съзнание на Достоевски възпъчва представата си за прекрасното в афористичния образ на княз Мишкин. Героят е носител на онези човешки добродетели, чието обобществяване според автора е фактор за създаване на хармония в обществените отношения. Но миогледът на Достоевски е твърде отдалечен от правилната идейна обосновка на закономерностите в обществения живот на класовата формация. От друга страна, авторът рисува своя идеал (образ-идея), но философската неустановеност на личния му миоглед не може да го утвърди. Психологията на княз Мишкин и действията му се покриват с авторския идеал за прекрасното. Материалният състав на този образ е отдалечен от действителността. В този смисъл той е неприложим като еталон за жизнено поведение. За писатели като Гогол и Чехов гротеската действувва пряко (с първото значение на тази дума: „grotesque“ (фр.) — „смешен“). По този начин въздействието на техните произведения се отнася изцяло към комичната сатира. Това засяга създадените от тях художествени образи в творби като „Унтер Пришибеев“, „Смъртта на чиновника“, „Хамелеон“ и др. на Чехов; „Невски проспект“, „Нос“, „Шинел“ и „Мъртви души“ на Гогол и пр. Героите на тези писатели отразяват патологичната психология в живота на цялото руско общество през миналия век. Ясно е, че в прозата на Василий Шукшин и Фьодор Михайлович Достоевски гротеската въздействува с двете си значения („смешен“ и „причудлив“). В разказите на Шукшин експресните на тези значения се преливат, създавайки сложния емоционален свят на неговите герои. Причудливото и смешното са форми на поведение, изразяващи многообразието в бита

и мисленето на народа. За хуманиста Достоевски естетическата цел е откриването на доброто у човека. Писателят търси добродетели там, където на пръв поглед тяхното съществуване е немислимо. По този начин Достоевски противопоставя на обществото своето естетическо веруване за човека.³ Тази особеност в образния свят на Шукшиновите произведения е реализирана в творбите „Жажда за живот“ и „Калина Алена“. Тук Шукшин разглежда съдържанието на две коренно различни човешки съдби. Момъкът от „Жажда за живот“ е откъснат от добродетелите на народа, от вярата в човешкото съчувствие. В повестта „Калина Алена“ линията на жизнено поведение на Егор Прокудин е противоположна. Героят се завръща към хората и земята. Тържествува доверието към човека, приобщи отново силите си към труда на колектива. Василий Шукшин творчески осмисля идейните търсения на Достоевски. Изяснявайки психологията на човека от народа, Шукшин третира завещания от класиците възглед за неизменната връзка на индивида, личността със земята. В своята проза авторът поставя тази философска концепция като израз на чувството за красота в душата на човека от народа—целият живот на Егор се преосмисля в чистилището на земята. Шукшин отдалечава този възглед от „почвеничеството“ на Достоевски, насочвайки идеята за хармонията в човешките отношения към реалното съществуване на колектива. Пред писателя е картината на социалните преобразования в обществото, дълбоко влезли в съзнанието на социалистическата личност. Новото общество издига и осмисля човешките добродетели, подчинява тяхната същност на народните повели. В този смисъл семантиката на гротескното като грозно и патологично е качествено различна в прозата на Достоевски и разказите на Шукшин. За автора на „Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Записки от Мъртвия дом“, „Бедни хора“, „Играч на рулетка“, „Крокодил“ и др. гротеската изразява отрицание на обществената система. Слабостта на Достоевски, както и на всички писатели-критически реалисти, е в утвърждаването на естетическия идеал, на който липсва здрава идейна основа. За социалистическия реалист Шукшин обществото е стимул за идейно-художествени прозрения. Писателят отрича негативизма в поведението на индивиди, в съзнанието на които все още са стаени остатъци от буржоазно мислене.

Достоевски и Шукшин са може би най-големите майстори на психопластичния етюд в руската и съветската литература. Понятието етюд повече приляга на Шукшин, който е майстор на късия разказ. Психопластиката в произведенията на Достоевски (не само в романите му) има характер на спектакъл. В основата му лежат психологическата динамика, постоянната промяна в действията на героя, подчинени на редуващи се сложни емоционални състояния на радост, надежда, разочарование или страх. При Шукшин психичните състояния се разгръщат в етюд с краткотрайна динамика.

Интерес в това отношение представлява разказът „Обида“. Продавачката в магазина се припознава в Сашка Ермолаев, мислейки, че той е пияница, досаждал ѝ миналата вечер. Грубостта предизвиква реакция на Сашка. И тук, както в разказа „Ванка Тепляшин“, героят е изправен пред унижението. С подбиране на случките, отразени в разказите, Шукшин изхожда от закономерностите на обективната действителност, доказвайки по този начин несъвместимостта на антиобществените прояви със социалистическия начин на живот. Всичко в неговите разкази — от композицията и сюжета до художествената експресия — подтиква читателя към размисъл. Античовешките и безразлични отношения имат незакономерен характер за развитието на нашата общественно-политическа формация.

³ Вж. Ф. М. Достоевски, Письма, Т. I, с. 165—166 (Писмо до А. Н. Майков от 18. I. 1856 г.).

Логиката на повествованието на разказа „Обида“ е основана върху внимателно проследяване действията на героите. И тук някои от тях притежават константна психична дейност, която същевременно е силно агресивна. Шукшин засяга една парлива тема с общочовешко значение — темата за отчуждението. Смислът на това явление е отнесен към невъзможността за контакт между хората. Темата за отчуждението е възниквала и великите представители на хуманизма в изкуството. Руската литература от 90-те години оставя незабравими образи на алиенирани социални типове: Акакий Акакиевич на Гогол, унтер Пришибеев на Чехов, героите от драмата „Силата на земята“ на Л. Н. Толстой, образите в произведенията на Достоевски и пр.

В нашето съвремие това явление има по-особен етичен и морален характер. Да се гледа на човека като на „нещо“ означава игнориране на ценностните качества на индивидуалността на социалистическата личност. Оттук следва, че човекът е възприеман като вещ. Отчуждението започва с омраза към хората, с приравняването на техните качества със стойността и цената на вещите. В поведението на продавачката и възрастния мъж с шлифера от разказа „Обида“ прозира вулгарният подход към индивидуалността на човека. По-нататъшните действия на Сашка Ермолаев са продиктувани от желанието му да се справи с агресивния еснаф. Но първото унижение е последвано от второ. Сашка е изхвърлен от дома на Чукалов от сина му Игор. Опитът на героя да надделее със силата на интелектуалното убеждение търпи неуспех. У Сашка първоначално зрее желанието за разсъдъчна реабилитация чрез *контакт* с Чукалов. Това се оказва невъзможно поради несъответствието между етиката и общественото поведение на героите. По-нататъшното разгръщане на този кратък психопластичен етюд представя решението на Сашка да действа по адекватен с този на своите опоненти начин. До най-малки подробности героят мисли върху това, как ще нанесе удар с чук по главата на Игор (сина на Чукалов). В основата на това действие лежи афектът. За Шукшин психологическите състояния с агресивен характер имат по-дълбоко съдържание. Чрез динамиката на психичното изживяване авторът приобщава своя темперамент към разсъдъчната непримиримост спрямо пошлостта в човешките отношения.

В творчеството на критическия реалист Достоевски този проблем за разлика от Шукшин е главен белег на конкретната обществена действителност. Писателят се заема с подробно изследване на този въпрос, търсейки многостранната изява на отчуждението в човешките взаимоотношения. На тази задача са подчинени не само романите му, но и разкази като „Неприятен случай“, „Крокодил“ и др. Цялостното поведение на Разкольников, Свидригайлов и Соня („Престъпление и наказание“) има социален характер, обусловен от невъзможността им да контактуват с околните и помежду си.

Алиенираният става враг на вещите, които според него са пречка за моралното му извисяване. Но обществото не може да покаже на Свидригайлов, Разкольников или Соня пътя за истинското утвърждаване на човешката личност. Такъв път не познава и Достоевски. Той не е известен нито за Гогол, нито за Чехов. В този смисъл идеята, изказана от Достоевски в романа „Престъпление и наказание“, е съзвучна с трагичната съдба на бедните в класовото общество. Чрез тази бегла аналогия върху третирането на проблема от представителите на качествено различни направления в изкуството се стига до извода, че темата за отчуждението не е съществен обект на изображение в прозата на Василий Шукшин. За това има две причини: първо, алиенацията не е характерен белег в нормите на поведение, типични за социалистическата личност. Второ — третирането на темата има своя история в изкуството на реализма и нейното значение няма обобщаващ характер в насоките за развитието на нашето общество. Все пак изследването на ситуации и явления, водещи до пречки към искрените

и топли взаимоотношения между хората, е характерна черта за всяко съдържателно и идейно осмислено произведение.

Тематичното многообразие в произведенията на социалистическия реализъм намира място за разрешаването на подобен проблем. Задачата е да се покаже неговото развитие. Темата за алиенацията в капиталистическото общество може да се срещне в произведенията на родоначалника на социалистическия реализъм Максим Горки („Тома Гордеев“, „Делото на Артамонови“). Съвременните писатели трябва да откриват изход за преодоляване на остатъците от ретроградно мислене, опирайки се на своите познания за закономерностите в развитието на обществото. Оттук следва, че степента на реалистичното изображение е заложена не само в правдиво избрани типаж, но и в качествата на героя, характеризирайки го като индивидуалност. В такъв смисъл образите на Владимир Семьонич („... От отдел „Мека мебел“), на стария ловец („Жажда за живот“) и др. са в една или друга степен с динамична психологическа характеристика. За разлика от Шукшин всички герои на Достоевски в образната система на произведението са подвижни, поливариантни динамични психики. В романа, повестта или дългия разказ писателят успява да насити действията на героите с разнообразни мотиви на поведение. В произведенията на Достоевски липсват образи, носители на константно (еднопосочно) психологическо съдържание. В това отношение образната система в разказите на Шукшин като че ли по-плътнo се доближава до класическата постановка, както е това при Чехов например. Разказите на Шукшин са изградени върху взаимодействието между главния герой и останалите действащи лица, чието поведение си остава непроменливо. Въпреки това липсва монологичният план в образната система. Това се обяснява с цялостната идейно насочена и художествено осмислена съпоставка между мирогледите на действащите лица. Тази особеност е съсредоточена и в представянето на главния герой, чиито постъпки и действия във взаимоотношенията му с околните дават представа за множественост в звученето на идейния замисъл. Изводът се отнася за произведения на Шукшин като „Енергични хора“, „А на заранта те се събудиха...“, „Калина Алена“, романа „Дойдох свобода да ви дам“ и др. При представянето на герои с динамична психична същност Шукшин е преди всичко последователен експериментатор. Така например Андрей Кочуганов не се побоява да удари плесница на своя баджанак („Баджанакът Сергей Сергеевич“), защитавайки възгледа за простотата и нравствената чистота на своя живот. Експерименталният подход на Шукшин поставя героя на изпитание. Кочуганов е сломен, а „мирогледът“ му се разбива при вида на мечтания мотор за лодка, който баджанакът му подарява. С подобна противоречивост се отличава и поведението на главния герой от разказа „Владимир Семьонич от отдел „Мека мебел“. В това произведение авторът релефно е представил главния симптом на отчуждението — омразата на алиенирания към вещите. Те стават пречка за контактите му с хората. Вещите се превръщат в единствен начин на общуване, в мерило на емоционално-психичните процеси в душата на героя.

Бунтът на Владимир Семьонич започва по време на банкет. Той се стреми да докаже на себе си и на другите, че все още у него има сили и възможности за осъществяване на контакт със заобикалящите го. Опитът му се проваля, защото те са същите като него: суетни и празнословни. Липсата на разполюшно и дълбоко съдържание в индивидуалностите на контактуващите обуславя невъзможността за взаимоотношения между тях. Чупейки вносната гарнитура в своя хол, Владимир Семьонич вече вижда възможностите за ремонт на мебелите. Структурата на разказа е комедийна. Авторът „връща“ героя към първоначалния му стереотип на жизнено поведение. Отъждествяването на човека с вещта, извършено в собственото му съзнание, се превръща в негова лична тра-

гедия. Големите руски писатели отлично са познавали отчуждението като явление, като съществен белег на капиталистическото общество. Проблемът за алиенацията намира ярко отражение в творбите на писателите на руската класическа литература от 90-те години. Още според Гогол в капиталистическото класово общество всяко нещо, колкото и несъществено да е, може да облече достойнства и качества във вид на дрехи, служебни постове и ордени („Нос“).

Особено рационална форма за представяне на действителността, на нейния силно концентриран израз, е пародията. За Достоевски тя е особен способ при създаването на емоционално-психологическия свят на художественото изображение. За роман като „Престъпление и наказание“ пародията е неповторим похват, чрез който Достоевски навлиза в мислите и чувствата на своите герои. В това произведение авторът съпоставя взаимоизключващи се мирогледи, литературни похвати и форми. За Разколников Соня е чист и непоковарен човек, който единствено може да даде надежда за някакъв нов и по-смислен житейски път. Тази надежда авторът съпоставя с безсмислието в упованието на героинята в бога. Това абсурдно по своето съдържание съпоставяне Достоевски пренася и върху използваните от него творчески похвати. По най-сензационен начин например Свидригайлов се оказва в съседната стая, подслушвайки диалога на нищо неподозиращите Соня и Разколников. Дори християнският мотив за възмездие то сякаш е откъснат от прякото внимание на автора. Привидно Достоевски е зает едва ли не само със странните и налудничави действия на Разколников, Свидригайлов или Соня. Следователно пародията има твърде сложен път на художествена изява. Същността в нейното съдържание не може твърде лесно да се открие във формата на отделно произведение. Не е лесно и разграничаването на отделните нюанси в нейните прояви. Подобно творческо отношение към същността на понятието показва Максим Горки, който с романа си „Тримата“ пародира идеята в „Престъпление и наказание“. За Достоевски пародията добива смисъл на психоинтелектуална изява. В класическия си вид това явление е насочено към формата на едно произведение и към неговата художествено-естетическа същност. В други случаи целта е опровергаване на определена идея и на тази задача авторът подчинява композицията на своята творба. Такаъв е случаят с разказите на Достоевски „Неприятен случай“ и „Крокодил“.

Пародията е един от способите, широко използвани и в съвременната литература. Чрез нея авторът успява да се доближи до големи философски обобщения за същността и съдържанието на историческата действителност. Чрез пародията писателят преосмисля миналото и създава образи, представи с качества, типични за една или друга епоха. По този начин творецът стига до изводи, чието съдържание е меродавно за мисленето на човека от всички времена.

В произведенията на Василий Шукшин „Гледна точка“ и „Преди трети петли“ пародията е насочена към композицията и художествените средства на фолклорния жанр приказка. Сам авторът нарича тези две творби повест-приказка. Идейно-естетическото съдържание на двете произведения е сложно. Дават си среща реалистичното и фантастичното. С това съчетание Шукшин подобно на Достоевски и Гогол ускорява въздействието на своята идея.

И днес можем да срещнем този похват в произведенията на съвременния критически реализъм. В творбите на писателите критически реалисти пародията е израз на личното авторово отношение към комерсиалните представи за лекия живот в света на капитала.

Пародията на Василий Шукшин рязко се отличава. Разликата е заложена в новото съдържание на изобразяваната от автора действителност. Критическите реалисти се борят срещу институциите на цяла една обществено-политическа система. Произведенията на Стайнбек, а по-късно на Доктору, Вонегът и др. представляват задълбочен анализ на язвите в обществено-политическия

живот на съвременния буржоазен свят. Друга е идейно-художествената задача в произведенията на Василий Шукшин. В полемиката между Песимиста и Оптимиста („Гледна точка“) и с чистата душевност на обикновения човек Иван Глупак („Преди трети петли“) авторът, верен на творческата си принадлежност към изкуството на социалистическия реализъм, търси пътищата за изкореняване на следите от буржоазен морал в действията и постъпките на някои хора в социалистическото общество.

Неслучайно за герои на своята повест-приказка „Преди трети петли“ Шукшин използва персонажите на известни литературни произведения. Пародийното им изобразяване е наложено от авторовата идея за общочовешкия характер на борбата между добро и зло, между бездушието и любовта към човека. Особено силно Шукшин ненавижда грубостта и насилието, подлагащи на унижение достойнството на хората. Ненавижда своеволието на властника и тълпата на полуинтелигента. Шукшин отрича подлизурството, принижавашо духовната и нравствена извисеност на човешката индивидуалност. В повествованието авторът използва фолклорната образност, осъвременявайки съдържанието на художественото изображение. По този начин Шукшин въвежда емоционално-нравствените стойности, характерни за народната приказка и реално съществуващата действителност. Това противопоставяне е израз на Шукшиновата идея за хармония и разбирателство във взаимоотношенията между хората. В средата на литературните герои, сгъшени в лавицата на една съвременна библиотека, царува формализъм и бюрокрация. Под тежен натиск Иванушка Глупакът трябва да отиде при Мъдреца и да се сдобие с бележка, установяваща, че той не е глупав, а умен. Проследявайки пътя на своя герой, Шукшин се стреми към философско-естетическо обобщение на понятието за добро и зло. Премеждията, които преодолява Иван, са изпитание за неговата воля и достойнство. Тогава, когато няма спънки за грубостта и насилието, човешката личност е заплашена от унижение. Насилието е изразено в потъпкване на индивидуални човешки качества, които като осъзнати от психиката елементи изграждат достойнствата на личността.

Шукшин изгражда един свят с приказно-разкривени форми, за да реализира в условностите на понятието относителност своята любима тема: Човекът без корен. В този смисъл образът на Иван не е идеализиран. Шукшин безмилостно го бичува, поставяйки героя в ситуации, унижаващи човешкото му достойнство. Интересни са образите на Баба Яга и дъщеря ѝ, олицетворяващи еснафското самодоволство и подлизурството. Образът на Змей Горянин представя грубостта и насилието. Психологическия анализ върху неговата същност авторът е съсредоточил в трите му глави. Тези три глави имат едно цяло и мотивите за постъпките на Горянин винаги са продиктувани от желанието за грубо удовлетворение на елементарни потребности. Опитите на Иван да запази достойнството си от кръвожадния змей се провалят от безпомощността на самотния индивид пред насилието. Със сцената, изобразяваща проникването на дяволите в манастира, Шукшин показва нахлуването на безделието и аморалността в обществения живот. Изводът е, че злото прониква в нашето общество не закономерно, а с измама. Темата за човека без корен и неговото самотно безсилие е възплътена и в образа на мечока Михайло Иванович. В сцените, показващи взаимоотношенията между дяволите и Иванушка, героят трябва да направи компромис със своята съвест, за да се срещне с Мъдреца. Представяйки срещата им, авторът бичува бездушното отношение на еснафа и самодоволния властник към народа и неговите традиции. Накрая Иван разбира, че със своите постъпки обезсмисля преследваната от него цел. Зад външното фолклорно противопоставяне — мъдрец-глупак — е скрита дълбоката гражданска ангажираност на Шукшин. Глупакът с хитрост побеждава Мъдреца. Иван успява

да отнеме печата на Мъдреща, в който е скрита цялата му неограничена и безсмислена власт. Същевременно героят осъзнава, че този символ на бюрократия и формализъм е напълно излишен. „Отсега нататък аз ще ви давам бележки — заявява Иван. — На всички наред.“ В тези думи липсва оптимизмът на победата. Въображението на читателя е изправено пред многозначността на въпросите: Какво ще прави Иван, ако реши да си служи с печата? Кому и как ще дава „бележка“? Героят е осъзнал безсмислието на постигнатата цел. От блатото на отчаянието го измъква силната ръка на Иля Муромец — символ на неопетнения народностен дух, на будната човешка съвест. По своята тематика това произведение не е откъснато от останалите Шукшинови творби. Хората, останали без връзка с народа, са обречени на самота. В такъв нравствено-психологически план Шукшин разглежда въпроса за мястото на човека в трудовото ежедневие на обществото. Хората подават ръка на Егор Прокудин („Калина Алена“). Идеята, прокарана от Шукшин в цялостното му творчество, представлява високохудожествено и естетическо осмисляне на въпроса за социалистическия начин на живот чрез приобщаването на човека към колектива.

Голяма част от произведенията на Шукшин са изградени изцяло върху репликите на героите. С това се обяснява и пригодността на тези творби за представянето им на сцена. Те са наситени със своеобразен динамизъм. В структурата на Шукшиновите разкази особено силно е застъпено драматургичното начало. Разглеждани от такъв ъгъл, много от произведенията на Шукшин имат полифоничен ефект. Героят се саморазкрива чрез своите реплики. По този начин авторът „освобождава“ повествованието от прякото присъствие на своя интелект. В пространството на художественото изображение се създава поле за разгръщане на характери и мирогледы, защитаващи с еднаква сила и самостоятелност своите възгледи. Този похват използва и Достоевски в романа „Престъпление и наказание“. Чрез полифоничния ефект всеки от героите на дадено произведение представлява затворен микросвят от проблеми. Несъмнено понятието полифония според методологическото си предназначение обяснява преди всичко особеностите на драмата.⁴ Най-точно полифонията е правото на героя в художественото произведение на самостоятелна изява.

При разгръщането и реализирането на художествената задача авторът подбира качества от действителността, които най-ярко характеризират нейните особености. Писателят-социалистически реалист подчинява фактите на своите познания за закономерния характер на общественото развитие. Този въпрос е неразривно свързан с понятието творчески процес. Разказите на В. Шукшин са плод на вдъхновение и мигновен емоционално-интелектуален импулс. Ясно е, че наблюдението също играе решаваща роля за изграждането на художественото произведение. За майстор на романа като Достоевски той има особено и първостепенно значение.⁵

В своята книга „Нови герои — нови пътища“ (1977) Ал. Овчаренко говори не за полифоничен, а за стереофоничен ефект на Шукшиновите произведения. Когато става дума за тези два ефекта в звученето на художествената творба, трябва да се има пред вид, че всеки „звук“ отговаря на определен тип, представлява дадена обществена прослойка, характер или начин на мислене. В репликите на героя и чрез диалога се разкрива драматичният конфликт между възгледите и светогледи. Изходът от конфликта е основа на идейното съдържание в художественото произведение. Ако употребата на понятието „стереофоничен“

⁴ Вж. М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976. В своята студия авторът употребява това понятие при разглеждане особеностите в творчеството на Достоевски, но не дава ясна представа относно своята концепция за принадлежността му към определен литературен жанр.

⁵ Вж. Ф. М. Достоевски. Дневник писателя. ПСС, т. XXI.

ефект от Овчаренко не е произволна, можем да считаме, че основен мотив за неговото приемане е диалогичната композиция на някои от Шукшиновите разкази. Оттук произтича въпросът за логиката, изпълнена в представянето на художествения образ. Следователно можем да говорим за диалогична или полилогична основа в разгръщането на драматичното действие. При разглеждането на Шукшиновите творби този въпрос има съществено значение. На полилогична основа са изградени произведенията „Енергични хора“, „Калина Алена“, „А на заранта те се събудиха...“ и др. На диалогична основа са представени героите в творбите „Вехна си млада, зелена“, „Беседи при ясна луна“, „Случай в ресторанта“, „Жажда за живот“, „Вълци“ и др. Логичното добива измерения и проявления, свойствени за индивидуалността на героя. Индивидуалното поведение на отделния човек е неразривно свързано с поведението на останалите хора и техните мотиви за действие.

Интерес представлява разказът на Шукшин „А на заранта те се събудиха...“. Публикуван е след смъртта на автора от жена му П. Федосеева в съветското списание „Наш съвременник“. Създава се впечатлението, че от всички произведения на Шукшин това е най-пригодно за драматизация. В разказа се води полемика между дълбоката душевност на героите и на пръв поглед елементарните причини, които са ги довели до изтрезвителното. Произведението е сериозен опит на автора да обобщи познанията си върху живота и да им даде категоричен художествен израз. Този разказ има и по-сложна композиция. В основата ѝ лежат няколко сюжета, вплетени в единния авторов замисъл: по-многогранното и до голяма степен по-изразително показване на действителността. И тук много от художествените образи са изградени от константни психични качества (Углавният, Коля, Хилавият, Назаров и др.). Съществуват и герои с динамична психологическа характеристика (Гришаков, Пахомов и др.). Разказът е съставен от четири части, всяка от които представлява самостоятелно белетристично произведение. Първата част има експозиционна задача. Неусетно бързо читателят навлиза сред героите и техните проблеми. И тук главното, което вълнува Шукшин, е проблемът за човешкото достойнство, за смисъла на човешкия живот. В това произведение също срещаме множество комични елементи, изпълнени в изпълнуваната от автора лексика и словосъчетания. Гамата от образи в разказа „А на заранта те се събудиха...“ представя в умален мащаб палитрата от литературни герои, типични за зрелия творчески гений на Шукшин. Конфликтите, показани в произведението, са концентрирани по своето съдържание около въпроса за съдбата и поведението на човека в нашето общество. Въпросите на социолога към пациентите в изтрезвителното са само повод, за да се разкрият пред читателя различните характери на хора, всеки от които има свое ежедневие и собствен мироглед. В разказа някои от образите трябва да бранят достойнството си, своето право на спокойно съществуване. Това са Гришаков, Пахомов, Мрачният и Хилавият. Гришаков например влиза в стихийно стълкновение с магазинера, който мери на „ексик“, а Пахомов — с наглото себелюбие на „интелигента“ Назаров. Получава се криволичеща диаграма на човешко поведение. От една страна, Гришаков се застъпва за обществото и неговите принципи, обвинявайки магазинера в измама. От друга страна, по силата на законодателството героят е изправен пред съдебните власти. Шукшин се интересува от сложните психологически процеси на човешките взаимоотношения. Мирогледът на автора, неговите идейни позиции на член на социалистическото общество водят до замисъла за пълното сливане на човешките взаимоотношения с хуманизма, създавайки по този начин пълна хармония в социалистическия начин на живот.

Шукшин великолепно представя динамиката на руския характер, продължавайки традициите, завещаани от творчеството на видните писатели-социалистически реалисти: Горки, Шолохов, Фадеев и др. Героите на Шукшин носят в ду-

шите си красотата на руската земя. Любовта към природата и хората връща Егор Прокудин („Калина Алена“) в обществото. Човек и природа са взаимно проникващи елементи, вплътени в смисъла и красотата на живота.

Със своето творчество Василий Шукшин дава обогатен израз на хуманистичния възглед за обществената хармония. Погледната в диахроничен план, тази идея е подчинена на диалектиката и е синхронизирана с общия развой в естетическото съдържание на изкуството, с качествените обществени промени в Русия от началото на века.

Произведенията на руските класици утвърждават художествения образ на действителността в края на XIX в. Те отразяват пълния крах на буржоазните концепции за справедливо социално управление. Героите на техните творби изразяват протеста на творческата интелигенция срещу обезличаването на личността в класовото общество. Изпъква образът на *малкия човек*,⁶ лишен от характер и идеи, от собствен мироглед и достойнство. Силата в отрицанието на капиталистическата действителност в творбите на Гогол, Достоевски, Чехов и др. е обратно пропорционална на силата на утвърждаваната от тях идейно-естетическа концепция за премахване на тежкото положение в живота на хората. Тази формула е обща при разглеждане на идейно-естетическото съдържание в литературата на критическия реализъм.

Всяка значима по своето съдържание художествена литература отразява драматизма на епохата. В творчеството на Достоевски и другите руски класици от края на миналия век е показан конфликтът на личността с класовото общество. Той е израз на противоречието между прогресивната мисъл (творческото съзнание на писателя) и загниващата материя на буржоазното съзнание.

Несъмнено постижение за представителите на руската класическа литература е художественото идейно-естетическо осмисляне на човешката душевност и характер, обусловено от хуманистичния възглед на тези писатели за света. В произведенията на Гогол, Достоевски и Чехов е направена характеристика на представители от различни социални слоеве в руското общество. Тази широта на изображението е основен белег на класическата литература.

Литературното наследство на Шукшин, особено от 70-те години на нашия век, е цялостен и концентриран израз на тенденциите и проблемите в развитието на социалистическото общество. Нравствено-етичният възглед за човека, завещан от класиците, е активен по своята същност, междинен етап в настъпателния развой на прогресивната мисъл (преминал и през „почвеничеството“ на Достоевски), без който е немислимо цялостното развитие на социалистическия реализъм.

В пространството на авторското „аз“, в творческата индивидуалност на Шукшин могат да се наблюдават микродиалектични процеси. Със своето творчество светският писател обхваща социалния релеф на съвременното социалистическо общество и съумява да набележи онези проблеми, чието разрешаване не търпи отлагане. В периода на зрялата си творческа дейност (70-те години) Шукшин вече е навлязъл в дълбините на социално-психологическата същност на индивида, в съзнанието на обикновения човек. Писателят, както и Достоевски, търси хуманни прояви в жизненото поведение на своите герои, дори в душата на избягалия престъпник („Жажда за живот“) или в съзнанието на грубияна и подлеца („Донос“). Безпристрастният стремеж на Шукшин да проникне в душевността на ненавистния нему човек е израз не само на високо гражданско

⁶ При разглеждане на произведения, представящи качествено различни методи на художествено изображение, каквито са критическият и социалистическият реализъм, трябва да отделим употребата на понятията *малък човек* и *социално незабележим* (човек).

съзнание, но и на задачите, които лежат в основата на литературата в социалистическото общество.

За първи път в съвременната съветска проза Шукшин успя да даде завършен и философски осмислен израз на идеите, заветвани от представителите на руската класическа литература. С това писателят практически доказва огромното значение на прогресивната мисъл в изкуството за идеологическото възпитание на личността. Можем само да съжаляваме, че смъртта попречи на Шукшин да завърши своя разказ „А на заранта те се събудиха. .“ (частта „Съдът“), разкривайки с пълна сила мирогледа на писателя-социалистически реалист.

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ЕПИЧНОТО В РОМАНИТЕ „ИВАН КОНДАРЕВ“ НА ЕМ. СТАНЕВ И „ТИХИЯТ ДОН“ НА М. ШОЛОХОВ

МАРГАРИТА КАНАЗИРСКА

Успехите на българската литературна наука в изследването на историята и теорията на романа, постиженията на съвременното сравнително литературознание позволяват да се очертаят някои международни типологически сходства в областта на голямата епична форма. В този план художествените завоевания на съвременния български роман е възможно да се разгледат не само в границите на националните измерения на жанра, но и да се сравнят с образци от други национални литератури, да се поставят в контекста на естетическите открития на световното литературно наследство. Тъкмо във връзка с националното своеобразие на романа Б. Ничев подчертава, че „цялото съдържание на българския романен опит не само може, но и трябва да бъде съотнесено към типологическите форми на жанра между другото, за да бъде оразличено на техния фон“¹. Така биха могли да се набележат някои общи и частни закономерности в развитието на българския роман, да се разкрият изявите на тези закономерности в многообразието от национални форми и индивидуално-творчески решения.

Родството на епичното в такива художествени структури като „Иван Кондарев“ на Ем. Станев и „Тихият Дон“ на М. Шолохов може да бъде изходна основа за сравнение, върху която да се покажат сходни черти на българския роман с едно от най-значителните явления на този жанр в светската литература.

„Тихият Дон“ е един жалон не само в границите на националната територия на руската литература от XX в. Той е една от онези духовни арки, под които е минавал и ще минава не един художник, дълго вглеждайки се в нея. Творбата на Шолохов възпламеня богат исторически, философски, нравствен и литературен опит, излъчващ диханието на бурна, изпълнена със съдбовни събития епоха, носещ наследствените белези на голямото реалистично изкуство на Лев Толстой, опит, съдържащ чертите на самотитното, националноспецифичното, но и на нещо общовалидно, закономерно.

„Тихият Дон“ е съвременна епопея, която внесе нови, съществени изменения в характера на епоса от времето на „Илиада“ и „Война и мир“. Тъкмо с този идейно-естетически и художествен опит на Шолохов е интересно да се сравни, да се съпостави постигнатото от Ем. Станев в „Иван Кондарев“. Още повече, че в началото на 60-те години българският автор открито изрази своя пиетет към „Тихият Дон“, наричайки го „истински образец на съвременен ро-

¹ Б. Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1981, с. 143.

ман"², спонтанно изказа своя възторг от умението на Шолохов да вижда най-заплетените възли в историческия живот на народа, от смелостта му да разнищава най-сложни конфликти, да рисува силни човешки характери, обемайки ги в цялата им пълнота.

В какво се крие съзвучието на епическото изкуство на „Иван Кондарев“ с епичната мощ на „Тихият Дон“? Върху каква канава е възможно да се очертае близостта на писателя Ем. Станев до естетическите и художествени идеи на бележития му съвременник М. Шолохов? Тези въпроси не търпят еднозначен отговор. Очевидно не за някакво „школуване“, „влияние“ или пряко „въздействие“ може да става дума, а за онова необикновено общуване на един голям творец с друг голям творец, което не накръпява самообитността на художническото мислене, и някъде в дълбочина — не на повърхността — се открояват родствените белези: било то в областта на естетическото съзнание, реалистичния почерк, епическата традиция или жанровите закономерности.

Първата най-обща черта на Шолохов и Ем. Станев като творци е, че те са реалисти. Втората малка, но с дълбок смисъл е, че те са „жестоки“ реалисти, сурови реалисти. Още през 1934 г. авторът на „Тихият Дон“ в предговора към английското издание на романа беше предизвикан да даде обяснение на упрека на критиката за „жестокото изображение на действителността“. По-късно известният съветски учен П. Палиевски нарече суровия реализъм на Шолохов „особен вид трезвост“, „трезвост в мечтата, в порива и пълнотата на силите“³.

Българската критика единодушно повтори това определение („жесток реализъм“) и за Ем. Станев, не без подкрепата на самия писател. Той сам беше уловил нещо съществено за себе си. Близостта в собствения маниер на творческо виждане и рисуване с реалистичното изкуство на Шолохов писателят ще да е забелязал отрано, за да каже в минути на откровение: „Изглежда суров съм, както е суров Шолохов.“⁴

„Жестокият“ реализъм на Шолохов и Ем. Станев е повече от сполучливо определение, наемкаващо за нещо много характерно в техния творчески метод. Но става ли дума тук за някакъв песимистичен възглед върху живота и историята, за мрачна безнадеждност в изображението на човека? Действително в „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ трагичното напират отвред, болката струи в човешките съдби и със страшна неумолимост изниква въпросът — защо светът е толкова жесток?

Но като истински големи реалисти в „жестокостта“ на трагичното Шолохов и Ем. Станев видяха перспективите на историческия прогрес. Трагедията на човека, загубил почти всичко „в борбата между две начала“, трябваше да стане основа за нов живот, за ново приобщаване към окръжаващия го свят (Мелехов); трагедията на личността, прегърнала високия революционен идеал, обречена заради него на гибел, звучеше оптимистично (Кондарев). Какви новаторски решения на проблема „личност и история“ в съвременния епос! Прав е Св. Игов, когато казва, че „голямото епическо изкуство е винаги плод на един жесток реализъм, който разбира истината, че животът е по-силен от утопията, че суровата действителност е по-могъща от идеала, че реалното е по-силно от мечтата, животът се твори по закони, по-силни, по-могъщи и по-жестоки от нашите желания“⁵.

Очевидно Шолохов и Ем. Станев не са художници на романтичната мечта и пасторалната идилия. В естетическите им концепции понятията „суровост“

² Вж. Среща на Емиллиян Станев с млади писатели (1961). — Пламък, 1982, кн. 2, с. 8.

³ П. Палиевски. Литература и теория. М., 1979, с. 276.

⁴ Вж. И. Сарандев. Емиллиян Станев. Литературни анкети. С., 1977, с. 65.

⁵ Св. Игов. Хуманизъм и творчество. Проблеми на съвременната проза и критика. С., 1980, с. 71.

и „жестокост“ на реализма са адекватни само на едно — на безпощадната правдивост, съизмерена с неумолимата логика на историята и обективността на жизнените процеси. Това е неотменен закон в естетиката на двамата писатели, ядро на техния философски поглед върху историческото битие на нацията, средоточие на възгледа им за човека, видян в множество взаимовръзки и взаимоотношения във времето и пространството.

В споменатия предговор Шолохов сам дешифрира тази особеност на своето изкуство и на реализма изобщо: „Приемайки този упрек (за „жестокото изображение на действителността“ — б. м., М. К.), мисля, че лош писател би бил онзи, който разкрасява действителността в пряк ущърб на истината и щади чувствителността на читателя, воден от измамното желание да се нагоди към него.“⁶

Тази готовност на писателя да гледа жизнената правда в очите и да я възкресява в художествена правда придава ту светло-патетично, ту тревожно-епично звучене на цялото му творчество и особено на романа „Тихият Дон“, станал „философско-художествена енциклопедия на опита на Великия октомври“, „епос-трагедия на новата епоха“ (К. Прийма).

Ем. Станев като творец подхожда със сходни естетически критерии към живия живот и художественото му обобщение в изкуството. Неговото съкровено верую се заключава във формулата: „Мисията на писателя в този свят е да казва истината.“⁷ Тази смелост и безкомпромисност белетристът запази до края на творческия си път, а в последните години от живота си все по-често се гнетеше от мисълта, че логиката на „земната жестока правда“ (която той в никакъв случай не можеше да пренебрегне) разрушава мечтата по безукорната хармония и красота, по „божественото“.

Естетиката на Шолохов и Ем. Станев не търпи друго решение на взаимоотношението „изкуство и действителност“ освен суровия реализъм. Това е една много важна страна в съзвучието на естетически идеи и художествени принципи у двамата писатели. Те обаче не сведоха реализма до голото жизнеописание, до безкрилото пресъздаване на социални страсти и класови конфликти. Като проникновени художници-изследователи авторите на „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ вгълбено анализираха онези коренни начала на народния живот, онези качества на националния характер, които вещаеха исторически перспективното в съдбата на народа и човека в епохата на националноисторически катаклизми.

Такъв подход произтича от самата същност на жизнения материал, от логиката на историческия процес и съответствува на „патоса на реализма като творчески метод, откриващ възможност за анализ и изява на скритата същност на явленията“ (А. Хватов). И всичко това — пропито с най-проникновен психологизъм, обвързано с психологическата обусловеност на мотивите в поведение то на личността.

И точно тук се открива другата съществена страна на сходството в епическото изкуство на Шолохов и Ем. Станев — завидното им умение да рисуват не просто характери, а човешки душевности, да надникват в дълбините на човешките вълнения, терзания и духовни лутания, да съединяват социално-класовото с психологическото, да го потапят в стихията на чувствата, в лабиринтите на разума. Това откритие на великия Толстой намира благодатна почва в реалистичното им творчество. Авторът на „Война и мир“ писа в дневника си: „Главната цел на изкуството, ако има изкуство и то има цел, е да се каже истината за душата на човека, да се разкрият такива тайни, които не могат да се изрекат с една дума. За това е и изкуството.“⁸

⁶ М. Шолохов. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 8. М., с. 260—261.

⁷ Съвременник, 1975, кн. 2, с. 181.

⁸ Вж. Сб. Лев Толстой об изкустве и литературе в 2 тт. Т. 2. М., 1959, с. 112—113.

Интересно би било да се види как този опит на един от колосите на реализма от миналото столетие е еволюирал в художественото дело на двама талантлив творци на XX в., какви плодове е дала тази неприкрита привързаност към руската класика. Но това е въпрос, който изисква специално проучване.⁹ Същественото в случая е това, че този проблем също би могъл да бъде брънка в аргументацията на избрания литературен паралел — общността в предпочитаната литературна традиция съвсем не е без значение. Тук си спомням образната мисъл на Томас Ман, която като че ли най-точно и безпогрешно изразява онова, което биха потвърдили и Шолохов, и Ем. Станев, когато стане дума за действената сила на Толстоения гений: „Както самият той (Толстой — б. м., М. К.), подобно на Антей при всеки допир с майката-земя е черпил върховна художествена сила, така и неговият могъщ, естествен творчески дух е за нас земя и природа, друга форма на неговото битие.“¹⁰

Но да се върнем към „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ — тези два върха на епичното съзнание в две национални литератури. И тъй като всеки връх трудно се превзема отведнъж, тъй и тези два романа неведнага се овладяха от критическата мисъл. Колкото и парадоксално да звучи за един шедевър, трябваше да изтече водата на повече от три десетилетия от излизането на „Тихият Дон“ (1940), за да се достигне до неподозираните глъбини на авторската свръхзадача, трябваше да се разгорешат три дискусии, за да се добере критиката до художествените идеи, залегнали в образа на главния герой Григорий Мелехов.¹¹ И в това няма нищо чудно. Един от белезите на голямото изкуство е неговата неизчерпаемост, необозримост. В него животът се отразява в искрящи, вечно преливащи се, неуловимо сложни движения и форми. И както е невъзможно да се обхванат жизнените явления с един поглед, така е невъзможно да се обгърне с един замах дълбоката, съкровена същност на една творба, щом тя носи чертите на самотитното, неповторимото, на литературната класика.

Струва ми се, че сродна съдба има и романът „Иван Кондарев“. Още в 60-те години към него бе направен сериозен подстъп в ширина и дълбочина (М. Николов, Ст. Каролев, Б. Ничев, Т. Жечев и др.), бе обяснен за „монументален“, но до върха, до всеобемащата интерпретация на творбата бе все още далеко. Разноречието в критиката не прерасна в остра полемика, но такива определения за жанровата му структура като „хибрид“, „конгломерат“, „контаминация“ говореха за незадоволени претенции към автора на „Иван Кондарев“. Главният му герой също не удовлетворяваше критическите норми ту със своята „нетипичност“, ту със своята „студенина“, „коравост“ и пр. От публикуването на „Иван Кондарев“ (1964) досега не са изминали три десетилетия (не смятам този срок за някаква мяра!), но гласовете за още по-проникновено навлизане в художествената плът на романа се разнасят все по-настойчиво. Разстоянието във времето задължава да се обхване в пълнота епичната мощ на произведението. Мисля, че началото на 80-те години е начало на нов „шурм“ към този знаменателен връх на нашата съвременна литература.¹²

⁹ Вж. по проблема „Ем. Станев и Лев Толстой“ Ст. Каролев. Достоевски или Толстой? — Пламък, 1966, кн. 3; „Удивлявам се на страшната му правдивост и изобразителна сила“. — Септември, 1981, кн. 3; А. Анчев. „Толстовското“ у Ем. Станев. В кн. Лев Толстой и българската литература. С., 1978, с. 171—198.

¹⁰ Т. Ман. Литературна естетика. Т. 2, С., 1976, с. 169.

¹¹ Вж. В. Петелин. Гуманизм Шолохова. М., 1965; Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Л., 1967; А. Хватов. Художественный мир Шолохова. М., 1970; Ф. Г. Бирюков. Художественные открытия Шолохова. М., 1976; К. Прийма. С веком наравне. Ростов на Дону, 1980.

¹² Вж. Р. Йовева. Селският народ в романа „Иван Кондарев“ на Ем. Станев. — Септември, 1980, кн. 11; Философско-историческите романи на Емилиян Станев. С., 1981; С. Игоров. Разцвет на епическия роман. — Септември, 1981, кн. 1, както и по-рано публикуваните

И тъкмо сега един поглед от релефа на една друга национална литература, от Шолоховия връх на „Тихият Дон“ би спомогнал да се видят по-ясно, повнушително широките естетически хоризонти, които „Иван Кондарев“ разгвори за романия епос в българската белетристика, за по-нататъшния развой на епическата ни традиция. Критерият е висок, мярата е голяма, но феноменът Ем. Станев допуска и заслужава това. Още повече, че има всички основания да се смята, че не само чрез творческото общуване с колосите на руската литература Толстой и Достоевски, но и чрез един Шолохов нашият писател е надникнал в собствената си душа, разбрал е някакви нови конфликти в нея, намерил е други опорни точки, за да съзрее един характер или една душевност.¹³ С други думи, както обичаше да се изразява Ем. Станев, чрез големите да се самоопознаем.

* * *

„Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ поетически осмислят уроците на социалистическата революция. Те можеха да се появят и се появиха на определен етап от историко-литературното развитие, но и в двата случая, след като епичните събития получиха своя логически завършек, след като времето даде отговор на главните въпроси на действителността, с една дума, след като социалистическата революция стана идеал в народното съзнание, а народното съзнание получи епични измерения.¹⁴

В „Тихият Дон“ Шолохов обобщава историческия опит на Октомври, показва центробежните и центростремителните класови сблъсъци, които прераснаха в колизии с националноисторическо и световно значение. В „Иван Кондарев“ Ем. Станев проникателно се вглежда в социалната педагогика на Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г. Този акт на философска дълбочина на художника в историческия процес не би бил възможен без отговора на редица въпроси, дадени от Деветосептемврийската революция. (Някога Ленин посъветва Горки да напише романа „Делото на Артамонови“, след като самата действителност постави истинския, логически край на буржоазията като класа, т. е. след победата на социалистическата революция.)

Ем. Станев сам признава, че без 1944 г. не би написал „Иван Кондарев“. „Тези необикновени изпитания в съвременната ни история и в живота на нашия народ — споделя той — ме накараха да размисля върху силите, които са действували през 1923 г. в нашето общество. Къде е силата на нашето революционно движение и на Българската комунистическа партия?“¹⁵ Това са въпроси с епически заряд за един творец. Разстоянието във времето позволява на художника да стесни оптичския ъгъл, да обгърне с поглед националноисторическите конфликти в тяхната цялост и завършеност, да проникне в „нравственото състояние на тогавашното общество, за да могат да се разберат събитията от по-ново време“, свидетелствува Н. Станева.¹⁶

Подобни задачи с епична мащабност са стояли и пред младия Шолохов в средата на 20-те години, когато се захваща в „Тихият Дон“ да покаже причините за неравния исторически път на селския народ в лицето на донското казачество

от същия автор статии „Увод към поетиката на Емилиян Станев“ (1976) и „Иван Кондарев“ — отово (1977); Ч. Д о б р е в. Революция и воля. — Съвременник, 1981, кн. 2; Реплика в страни. — Пламък, 1981, кн. 5; Забранените плодове на познанието. — Септември, 1981, кн. 6—7.

¹³ Вж. Среща на Емилиян Станев с млади писатели (1961). — Пламък, 1982, кн. 2, с. 8, 15, 16, 20.

¹⁴ Срв. Т. Жечев. Българският роман след Девети септември. С., 1980, с. 8, 15, 43.

¹⁵ Труд, 15 февр. 1967.

¹⁶ Н. С т а н е в а. Дневник с продължение. С., 1979, с. 73.

по време на гражданската война. На художественото тълкуване и решение на този проблем писателят посвещава близо петнадесет години, като се има пред вид, че седма и осма част на своята епопея с най-сложните и заплетени моменти от съдбата на селянина в революционния процес той завършва през 1938—1940 г.

Почти толкова и Ем. Станев пише „Иван Кондарев“ (1950—1964). На този външен факт от творческата „биография“ на двете творби би могло и да не се обръща внимание. Но очевидно художественото решение на проблеми с националноисторическа значимост изисква продължителна интелектуална съсредоточеност. Тук не може да се отмине и друг момент от създаването на двете произведения. В първоначалния си замисъл те се проецират от двамата автори в по-ограничен обем — съответно като роман („Донщина“) ¹⁷ и повест. ¹⁸ Но тъй като големите епични задачи, които се възправят за осъществяване, разчувлат предварително определените жанрови граници и налагат жанровите измерени на епопеята.

Шолохов и Ем. Станев като писатели на нова епоха, изпълнени с ново философско виждане за света, съумяват да стигнат „до корена“ на едно епично народно съзнание, възникнало в резултат на мащабни исторически събития. Те можаха да изяснят причините за заблудите, възторзите и паденията на народните маси на границата на два свята, издигайки се над тяхната гледна точка. При Шолохов това се дължеше на непосредствените впечатления и участие в събитията, на изумително точното познаване на народния човек, при Ем. Станев — на изключително грижливото проучване на историческия материал и проникновеното навлизане в атмосферата на времето, чийто въздух писателят беше дишал на младини. Но най-важното и в единия, и в другия случай, онова, което сродява двамата творци, е притежаването на своя философия на историята. Собствената философска позиция позволява на Шолохов и Ем. Станев да видят прераждането на социално-класовите конфликти в големите исторически коллизии на епохата с тяхната неповторимост, да покажат драматичния им отблясък върху националното и народно битие, трагичния им резонанс в отделния човешки живот.

Различен е обектът на изображение в „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“. Вниманието на Шолохов е приковано от трудния път на селянина в революционния процес, на Ем. Станев — от мъчителните прозрения на интелигента в овладяване смисъла на комунистическите идеи и съдържанието на революционния хуманизъм. Но и единият, и другият художник съумява да съедини съдбата на своя герой с народната участ, да въвлече в повествованието всички социални пластове, които дават цялостен облик на епохата. В „Тихият Дон“ сюжетното действие постепенно се разширява, обхващайки все повече лица и събития. Започнало с дома на Мелехови, то завъртва в калейдоскопа на историята селяни, помещици, буржоазия, интелигенция, бяла гвардия, болшевики, селото, града, столицата, фронта и тила на империалистическата и гражданската война, щаба на червените, контрареволуционерите, анархистите и пр.

¹⁷ По повод на „Донщина“ Шолохов пише: „Започнах да пиша романа през 1925 г. При това първоначално не мислех да го разгръщам така широко. Привличаше ме задачата да покажа казачеството в революцията. (. . .) Що за казаци са това? Каква е тази област на Донската войска? Няма ли да изглежда тя за читателя като някаква terra incognita? . . . Затова изоставах работата. Започнах да мисля за по-широк роман.“ — Вж. Советские писатели. Автобиографии в 2 т. Т. 2. М., 1959, с. 620, 626.

¹⁸ Ем. Станев в едно интервю споделя: „Първоначално замислих тази книга като повест. Действието беше ограничено и по време, и по мащаб. После се увлякох и вече не можех да остана в тая рамка. Щом задълбочих характеристиките на действащите лица, конфликтите се покачаха в друга светлина и повестта се превърна в роман.“ Цит. по Н. Станева. Дневник с продължение, с. 74.

В „Иван Кондарев“ не само различните прослойки на интелигенцията (прогресивна, реакционна, анархистична) минават пред погледа на читателя, но и всички социални сили на българското общество от началото на 20-те години — от царската особа до простия, неук селянин. Шолохов и Ем. Станев с пълен глас биха могли да повторят Толстоевия девиз „да се обхване всичко“. С една дума, двата романа представяват широко епично платно на живота, което в определен момент се преобразява в панорама на историческите катаклизми.

Така в „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ епосът обхваща националното битие с основните му субстанции „народ и личност“. По законите на епопеята народът е призван да възстанови разрушеното единство на света — чрез изявата на неукротимата си енергия в социално-класовите и исторически конфликти. Олицетворение на народните тежнения и в двете творби са централните персонажи — Григорий Мелехов и Иван Кондарев. Както вече казах, те са различни по социална определеност. Сходството е в крайния смисъл на техните драматично напрегнати търсения — те дирят правда не само за себе си, но и за другите, те проверяват всичко не само с разума и сърцето си, но и със собствения си опит, за да съединят в последна сметка личната си съдба с народната и при всякакви трудности и крушения в жизнения си път да запазят в себе си неразпиляно живото хуманистично чувство.

Григорий Мелехов и Иван Кондарев са нов тип епични характери. Те внушават на читателя как обикновеният руски и български човек влиза в революцията и какви общочовешки идеали защитава. В тях се оглеждат философските идеи на двама художници за личността, възправила се на кръстопътя на две епохи, на гребена на две магистрални събития като Октомврийската революция (и последващата я гражданска война) в Русия и Септемврийското въстание от 1923 г. в България. Концепцията за човека концентрира в себе си голяма част от философско-нравствените и социални идеи на двамата писатели, техните идейни прозрения, техния възглед за мястото и ролята на личността в историческия процес. При това те насочват вниманието си към един конкретно-исторически човек, който в най-голяма степен изпълнява общочовешките възделения на времето.

Човекът и революцията! Идеята за коренно преобразяване на обществото се явява пробен камък за ценността на личността, за нейните нравствени, морални и духовни качества. По същество това беше горкиевски лакмус за проверка на човешката същност — съответствуват ли нейните социални стремежи и опит на изискванията на историята, на хуманистичните идеи на революцията.

Във време на глобални исторически размествания личността може да достигне нови духовни хоризонти, но може и катастрофално да се сгромоляса, стремглаво да полети към бездната на ретроградното, консервативното, към „блатото“ на дребнаво-еснафското, което също си има своя красота, както се изразява един Емилиян Станев герой.

И така в каква насока ще се очертаят координатите на човека на ръба на две епохи — буржоазната и социалистическата, — какви нравствени параметри ще получи личността, дръзнала да провери правотата на комунистическия идеал със собствения си опит, ум и сърце (Мелехов) или съзнателно поела кръста на изпитанието чрез самата борба (Кондарев)?

В своята художествена методология Шолохов и Ем. Станев следват сходни принципи в изграждането на епичните характери. За тях диалектиката на изobraжението е нещо основно, важен момент от тяхната естетика и поетика. Каквито и остри класово-исторически, идеологически и философски сблъсъци да изследват, те ги обвързват с най-интимните и съкровени страни на човешката душевност. Тяхното психологическо изкуство ги кара да се вгледат съсредоточено в извивките на човешкото съзнание, да следят неотстъпно мъчителните тър-

сения на духа в стремежа към истината. За тях типичното не е заложено в характера, а в душевността на човека. Може би затова, когато техните романи се появиха на бял свят, героите им изглеждаха твърде нетипични. Мелехов и Кондарев нямаша предходници в съветската и българската проза. Първият като селянин не приличаше нито на Фурмановия Чапаев, нито на Фадеевия Метелица, нито на Леоновия мрачен „язовец“ Семьон Рахлеев. Много буйна, неудържима в поривите си беше природата на Шолоховия герой, за да се вмести в схемите на съветската критика от 20-те — 30-те години. Вторият — комунистът Кондарев — нямаше нищо общо с предшествениците си от „Село Борово“ или „Септемврици“. Много издълбоко загребваше този окършен от войната беден полуинтелигент, когато прегръщаше идеята за революционно преустройство на света.

Очевидно като истински големи художници-философи Шолохов и Ем. Станев бяха насочили погледа си към най-сложни явления в две национални действителности, до този момент невидени в литературата в цялата им многоизмеримост. А външно „нетипичното“ носеше белезите на бъдещето. На такава основа се родиха герои, които представляваха нова извивка в спиралата на националния и народния характер в две литератури.

Тази особеност в художествената методология на двамата писатели, както вече казах, се гради върху изключително майсторското, органично съединяване на социалното и интимно-личното, класово-историческото и конкретно-индивидуалното.

В такъв случай лесно обяснимо е защо съветската критика така дълго кръжи около образа на Мелехов, без да може да го обясни в цялост. Ударението падаше все върху социалната природа на героя — селянин-средняк, обречен да изпие докрай чашата на страданието заради двойствената си позиция в революционния процес. Но това не изчерпваше съдържанието на този образ, неговото богатство, а авторската позиция, струяща симпатия към Мелехов, оставаше в страни, необяснена. Или съотношението „автор и герой“ критиката непростимо изпускаше и оценяваше като неоправдано възхищението на Шолохов от Мелехов. Едва когато писателят в края на 50-те години сам приповдигна крайчеца на завесата, стана ясно, че има „очарование на човека“, което също може да бъде предмет на авторския интерес. Пак тогава Шолохов подчерта по повод на Мелехов: „Повече от всичко на писателя, на самия него е нужно да предаде движението на човешката душа.“¹⁹

Точно тъй и при Ем. Станев социалният анализ е немислим без изследване „живота на душата“. В не една беседа, анкета или интервю белетристът се връща към този свой естетически принцип. В разговор с автора на настоящата статия през 1973 г. Ем. Станев неколкократно повтори: „Най-важното в изкуството е душата на човека, не характерът, а метафизичната същност на човека: откъде идва, накъде отива. . .“

Това е казано в 70-те години, когато са написани „Легенда за Сиби“ и „Антихрист“, и стана пределно ясно за читатели и критика, че в естетиката на писателя освен пиетет към „душата“ на природата и животното има и нещо друго, нещо ново. И това ново започна именно с романа „Иван Кондарев“ (не говоря за подстъпите към него: повестите „Крадецът на праскови“ и „В тиха вечер“). Струва ми се, че сега е значително по-лесно да се тълкува психологическата същност на централните му персонажи. Колкото годините ни отдалечават от времето на появата на тази творба, толкова героите по-лесно се обхващат в оптичския ъгъл на зрение с цялата им многопосочност — социална, класова, идео-

¹⁹ В. Советская Россия, 25 авг. 1957. (Тук и по-нататък в текста разредката навсякъде моя — М. К.)

логическа, нравствена, духовна. И нищо чудно, че най-адекватните оценки за романа и неговия главен герой предстоят. Така изумява този образ на комуниста, на интелегента от народните низини, така поразява с богатия си душевен, драматично напрегнат вътрешен живот! Няма я схемата, няма го човекът с „кожена куртка“.

И това е друг момент от творческата близост в романната поезика на двама видни художници на социалистическия реализъм. Никаква опростеност в погледа върху човека, чиято душа е станала пресечна точка на класово-социални и националноисторически сблъсъци. Тъкмо обратното. Шолохов и Ем. Станев са истински писатели-диалектици. В тяхното съзнание личността е движеща се вселена, в която трябва да се видят, открият и обяснят пружините на причинно-следствените ѝ връзки със света, колкото и понякога да изглеждат непонятни, неразгадаеми. Изправени пред човека и явленията на живота, двамата писатели ги обгръщат с душата и ума си. „Как ще изградиш един характер — казва Ем. Станев, — ако не схващаш неговия живец — същински възел от противоречия — неговите стремежи, възделения, класови интереси, нравствени качества.“²⁰

„Живецът“ или „чудинката“, както ще каже един Шолохов герой от „Разораната целина“, са образни понятия за индивидуалната природа на личността, станала кръстовище на социални и нравствено-хуманистични тежнения. „Възелът от противоречия“ у селянина Мелехов и селския учител Кондарев е общ — каква позиция да заемат спрямо идеята за революционно преустройство на света. Всеки по своему — според индивидуалната си природа и социален опит — ще търси отговор: не еднозначен, опростен, примитивен, а такъв, който да удовлетвори богато надарените им натури.

Вътрешното движение в образите на Мелехов и Кондарев започва с разочарованието от миналото, средата, нравите, предразсъдъците, с рушенето на неотдавна изповядвани идеали. И в двата случая то се съсредоточава в общия въпрос: „Из кой път?“ Своеобразното в съзнанието на Мелехов се изразява в мисленето с народнообразни понятия, внушени от народния епос. Не е лесно за селянина да направи решителния избор подобно на оня юнак от приказките, който е застанал на кръстопът, разсъждавайки кой път да поеме — ако тръгне наляво, ще загуби коня си, ако тръгне надясно — главата си. Това не значи, че Мелехов търси „златната среда“, „трети път“, а винаги и неотклонно се стреми към истината, и то истина не само за себе си, но и за такива като него.

При Емилиян Станевия герой оценките се правят с възможната категоричност и строгост. Но обективният резултат от избора на личността и в двата случая е сходен. Селянинът Мелехов и бедният интелегент Кондарев еднакво дълбоко преживяват трагедията на Първата световна война, виждат със собствените си очи кървавата ѝ вакханалия, потресени са от нейните мерзости, несправедливост и безсмисленост. Идеалите, с които те отиват на фронта, са развенчани докрай. Мелеховият казашки патриотизъм за явна служба на царя и отечеството се разбива на прах. Тънката пелена от романтични представи за защита свободата на личността, за висша нравственост и справедливост у Кондарев се разкъсва и очите се разширяват от страшните картини на фронта.

Най-силно е смутена хуманистичната природа на героите. Безчовечността на войната, ужасите, ниската цена на човешкия живот ги поразяват. Нещо трепва в душите на тези обикновени люди и в съзнанието им се връзва като трион неотклонният въпрос: „Защо? В името на какво се поругава човешкият живот?“

Нещо безвъзвратно е разрушено, но истинският отговор на въпросите не ще бъде намерен веднага. Сложено е само началото на мъчителния път в търсенето на истината. С дълъг низ от криволици, лутания и съмнения е осеян пътът на героите, докато направят своя избор в историята.

²⁰ Вж. Н. Станева. Дневник с продължение, с. 212.

По силата на много причини — социална принадлежност, национална характерология, своеобразие на историческите условия в Русия и България в периода 1914—1923 г. — обстоятелствата, с които взаимодействува личността, е естествено да бъдат различни. Общото е, че суровите реалисти не облекчават пътя на своите герои към истината за революцията, не пренебрегват сложността на обективните процеси. Казвам „не облекчават“, но това не значи, че изкуствено затрудняват. Отразяваната обща атмосфера на времето оказва такъв жесток натиск върху личността.

Двамата писатели зорко се вглеждат в психологията на характерите, в причините, които ги отклоняват или направляват в една или друга посока. Оттук и активната роля на разказвача в „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“, който не е безстрастен регистратор на жизнени подробности, а човек, който се стреми да бъде вътре в събитието,²¹ в действието, както и във вътрешното „аз“ на героя, за да се постигне спойката или отблъскването, взаимовръзката или разрывът с обстоятелствата и във всички случаи да се открие гласът на емоционалната или мисловната реакция в поведението на личността. При Шолохов гласът на разказвача изразява неприкрит лиризъм и субективна оценка, при Ем. Станев — съдържано външение и умело завоалиран поглед за станалото.

Една сходна психологическа доминанта в изображението на характерите в двата романа е мотивът за просветлението в съзнанието на главните герои. По понятни причини нишките на прозрението у политически неграмотния селянин Мелехов и вглбения в себе си интелигент Кондарев, значително по-лесно овладял социалната педагогика, няма да съвпадна. По-важна е в случая принципалната близост в психологизма на двамата писатели.

Безпощадният реалист Шолохов много прецизно — в десетки епизоди и обстоятелства — показва острите синкопи в мислите и реакциите на своя герой, люшкането от една истина към друга — от правдата на болшевика Гаранжа през националистичните идеи на автономиста Изварин и отново към революционните идеали, изказани от простия казак Фьодор Подтелков. Мелехов усеща ту твърдата почва на социалната борба, ту лепкавата кал на съсловното или регионалното. ... Нищо не разбирам. Трудно ми е да проумея всичко това — изповядва той с болка пред Изварин. — Блуждая като виелица в степта.“²² А разказвачът след диалога с Подтелков ще добави: „... Мъчително се старееше да се ориентира всред хаоса от мисли, да обмисли нещо, да реши.“²³

В повратните месеци на 1917 г. Григорий заедно с десетки хиляди други казаци отказва да стреля срещу болшевиките, не се прибира на топло в дома си като много негови съселани и активно участва в създаването на революционния казашки комитет (в станица Каменская). Както казва той, почти е приел „червената вяра“. Но историческият водовъртеж така го повлича, че търсенето на „изход“ се оказва безкрайно мъчно. Вълната на обстоятелствата го залива и той все по-трудно изплува над тях, за да разбере скрития им смисъл. Тази непонятност и непрозорливост изхвърля Мелехов на гребена на контрареволюционната стихия. Драматизмът в съдбата на героя се засилва и стига своята кулминация в жестоката кървава сеч с червените матроси (в боя при Климовка). Едва тогава „в някаква минута“ ще проблесне „чудовищното просветление“: „с мокро от сълзи, обезобразено от болка лице към струпалите се около него казаци извика с безумен, диво прозвучал глас:

²¹ В „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ историческият документ или близостта до историческите факти имат важно значение.

²² М. Шолохов. Тихият Дон. Книга първа и втора. Превод от руски Г. Жечев. С., 1981, с. 616.

²³ М. Шолохов. Тихият Дон. Книга първа и втора. Превод от руски Т. Жечев. С., 1981, с. 620.

— Кого сякох! . . . — И за пръв път в живота си се замая в тежък припадък, като крещеше и изплюваше заедно с пияната, трупаша се по устните му:

— Братя, за мене няма прошка! . . . Разсечете ме, за бога! Убийте ме!“²⁴

Прозрението у Мелехов идва след низ от грешки, от престъпления спрямо другите и собствената му човешка природа. Но тъкмо тя не издържа и в момент на най-висша несправедливост съвестта властно заговорва, прави самооценка, внушава разкаянието, измерва величината на вината. В този епизод гласът на разказвача, обикновено изразяващ съчувствие към героя, е пределно съдържан. И все пак забележителният художник Шолохов пространствено сближава човека, изпаднал в най-яростно отчаяние, със земята, която го е създала, „изровен от копита тучен, лъскав чернозем, на който се бе родил и живял и с пълни шепи бе взел от живота — богат със скърби и беден откъм радости — всичко, що му е било отредено“.

С тази земя е закърмен Григорий, тя го е поила и хранила, върху нея е изпитал щастие и скърби и против корена си не бива да върви, срещу дедите си, които са я наквасили с пот и кръв, не бива да застава напреко. Същата тази земя, „тучна и сияеща“, ще трябва да влее нови сокове в жилите му, да го подкрепи, да го приласкае в обятията си, да му върне сили за изкупление на вината.

Веднага след философско-многозначителното отстъпление на разказвача в повествованието се въвежда природна картина, която като че ли на пръв поглед е неутрална: „Само тревата расте на земята, като посреща безучастно слънцето и лошото време, храни се със земните животворни сокове, покорно се навежда под гибелното дишане на бурята. А след това, разпиляла по вятъра семето си, също така безучастно умира, като с шумоленето на повехналите си стръчета поздравява излъчващото смърт есенно слънце.“²⁵ Образът на природата поглъща гласа на разказвача и внушава дискретно неговата позиция с богатия си подтекст — тревата може да бъде безучастна към всичко, което я заобикаля, безлично да приема добро и зло, но човекът с нравствено развито чувство не може да се примири със сторената несправедливост, с причиненото зло, не може равнодушно да взаимодействува със света. Това просветление в душата на Мелехов ще породии острия завои в избора на пътя, то ще стане нравствена основа на приобщаването му към червените, то ще го доведе в Първа конна на Будьони.

По-иначе се реализира мотивът за просветлението в образа на Емилиян Станевия Кондарев. При него то бележи стъпалата на духовната еволюция на комуниста — всяко от тях е едно приближаване до дълбоката същност на идеала. За пръв път просветлението („колкото и страшно да е то“) като надежда се появява в годините на войната, след руската революция. Тогава то маркира решителния отказ от прежните мечти и илюзии за „нравствена свобода“, „свръхчовеци и герои“, то е началото на съмнение във всички наготово поднесени истини, началото на жесток самоанализ в поведението и постъпките.

Втори път просветлението нахлува в душата на Кондарев при съприкосновението с Балкана, изправен като живо същество, „тайнствено, необозримо и страшно“. Това е първото усещане за връзката с народа. Но именно усещане, а не ясна представа как ще се осъществи тя. „Стаеният дух“ на Балкана лесно се асоциира в съзнанието на героя със стаения, а това значи непознат, тайнствен, необозрим народен дух, страшен като планината. Мислите отлитат към величавото минало на народа, запечатано в стъпките на хайдушките чети, в подвига на Левски и Ботев. Но вдъхновението остава непълно, нещо „стяга“ душата на Кондарев. То е незнанието как народът ще приеме идеята за революцията, как ще откликне на въстанието, как ще се изяви в предстоящото.

Трети път просветлението ще се слее с убеждението, че борбата е страшна („дело и ужас“), и най-после ще блесне като светкавица, озарявайки „тъмната

²⁴ Пак там. Книга трета и четвърта, с. 280.

²⁵ Пак там.

бездна в душата“. След въстанието Кондарев ще почувствува, че народът по своему разбира онова, над което дълго е блуждал умът му: „Сега, когато самолюбието му беше стигнало до нула, и от гордостта му нямаше и помен, противоречията, на които бе търсил разковничето, се обединяваха! Те се обединяваха не чрез някаква нова, дълбока мисъл, а съвсем просто, щом прие, че всички разбираха това, което разбира и той, и щом се видя не над тях, а между тях равни на тях.“²⁶ Това е просветлението, равно на истинско душевно равновесие, синоним на идеалното сливане на личността с масата.

Както Шолохов, така и Ем. Станев обгръща всички душевни открития на героя със съпричастния тон на разказвача. Особено плътно повествованието се доближава до съзнанието на Кондарев в четвъртата книга на романа, в които гледните точки на персонаж и разказвач често преминават една в друга. И след в кулминацията на просветлението, в мига на върховно духовно извисяване съзнанието в оценката за направения избор е най-силно: „Сега можеше да обгледа ясно пътеките, изминати от неспокойния му дух — виждаше живота си като мътен поток, започнал от Калето във вмирисаната на кисела влага къща. Една светла частица беше се блъскала в мътилката да търси светлина с младежки шарив, но без ничия помощ и все пак беше намерила вярната посока тогава, когато над него заплашително надвисваха всички последици от убийството и въстанието.“²⁷

И още нещо. Според художествените концепции на двамата писатели не само субективните подбуди подсилват драмата, но и противоречията извън тях, в самата действителност и обкръжение. Мелехов се връща в родния хутор след демобилизацията от Червената армия със съзнанието, че честно — с пролятата кръв и незарасналите рани — е изкупил греховете си спрямо революцията, че има право да се приобщи към съветската власт. Но . . . го посрещат студената враждебност и недоверие на председателя на революционния съвет, бившият приятел от детинство Михаил Кошевой:

„Сядяха един срещу друг, разделени от масата, и мълчаха. След това Григорий каза:

— Нещо у нас не е в ред. . . По лицето ти познавам, че не е в ред. Не ти е по сърце пристигането ми? Или се лъжа?

— Не, ти позна, не ми е по сърце.

— Защо?

— Излишна грижа.

— Аз мисля да се прехранвам сам.

— Не говоря за това.

— Тогава какво?

— Ние с тебе сме врагове.

— Бяхме.

— А, както се вижда, и ще бъдем.

— Не разбирам. Защо?

— Ти си ненадежден човек.

— Греша. Напразно говориш така.“²⁸

Ето го мъжеството на Шолохов, „способността да се погледне истината в очите и да се издържи срещаният поглед“, както много точно забелязва съветският учен П. Палиевски.²⁹

Душевното просветление, което изпълва цялото същество на Кондарев, в прегръдките на Балкана на път към селата за организиране на единния фронт

²⁶ Ем. Станев. Иван Кондарев. Т. 2, С., 1979, с. 422.

²⁷ Пак так.

²⁸ М. Шолохов. Тихият Дон. Книга трета и четвърта, с. 782.

²⁹ П. Палиевски. Литература и теория, с. 276.

в навечерието на въстанието, радостните мисли, които го завладяват, полегнал под вековния дъб, ще се окажат не съвсем съответстващи на реалността. Срещата със селянина от Равни рът обърква уж установените вече понятия на комуниста за „душата на народа“ — Кондарев се сблъсква с огромно недоверие и мрачно отчаяние в селската психика, които го стъпсват:

„— Кой набор си, байно? — попита Кондарев.

— Пета дивизия.

— При Гевгели? . . .

— Аха.

— Как се върна от фронта?

— Ами щом се разби Каймакчалан, колата, че в къщи. Кучка на бачия.

— Значи само на себе си различааш.

— Самси господ над нази, черната земя под нази.“³⁰

Съзнателно приведох тези диалози от „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“. Те нямат нищо общо помежду си — подозрителността на болшевика Кошевой и недоверието на отчаяния и самотен в неволята си български селянин имат различни извори. Но в тях се съдържа нещо важно за вътрешната логика в движението на героите, нещо типологически сходно в маниера на двамата автори при изграждането и разгръщането на епичните характери. Пътят към истината зависи не само от зрелостта на социалния и политическия опит, но и от противоречията в самия живот. Заплашен от арест, Мелехов ще избяга от хутора и случайно ще попадне там, където най-малко му е мястото — в анархистичната банда на Фомин. Душевното му равновесие от преди (в конницата на Будьони) отново се нарушава и нишката към историческата правда изтънява.

Що се отнася до Кондарев, представите му за народа сериозно се накръняват от простата непоклатима философия на селянина („Самси господ над нази, черната земя под нази“). Идеята за единение с масите, виждана до този момент в малко романтична подплата (размислите под сянката на вековния дъб), отново е подложена на преосмисляне, особено след непредвиденото, нетактично убийство на равнорътския кмет. Оказва се, че практиката на класовата борба е нещо много по-сложно от наученото в книгите, изискващо гъвкавост, опит, такт, знания, почерпани от живота. Не само непознатият селянин, но и Радковски, особено селският комунист Нишков ще отворят очите на Кондарев за истината.

Пътят на комуниста към овладяване дълбоката същност на идеала, на практиката и тактиката на революционната борба се оказва труден. Художникът Ем. Станев проверява в български вариант един от уроците на Шолохов в „Тихият Дон“ — за отговорността на комуниста пред масите, за взаимоотношението на личността с масата в революционния процес. Писателят внушава, че таква като Кондарев, които бяха готови да правят революция, трябваше да съзряят за нея — и един от важните моменти на това съзряване беше проникателното вникване в мисленето и трепетните копнежи на простия народ.

Какво общо има това със студеното равнодушие към съдбата на мелеховци у М. Кошевой? Какво общо има волунтаризмът на този неузрял болшевик с онова чувство на „вина“ и „гузност“ у Кондарев пред селяните след неуспеха на въстанието, което е равнозначно само на едно — отговорност на комуниста, на водача за участието на другите (а тя очевидно няма да бъде лека след поражението)?

Ем. Станев показва друг вариант на взаимоотношението „личност и маса“, като намери свой подход и изобразителни решения в рамките на епическата достоверност в художественото изразяване. Но както великия си съвременник

³⁰ Ем. Станев. Иван Кондарев. Т. 2, с. 291.

Шолохов, той внушава, че съзряването на личността (и не само в лицето на Кондарев) за обществен и политически прогрес е сложен процес и всякакво опростяване в изображението би било измяна на жизнената правда.

Успоредно с това тези големи творци не пренебрегват характера на художественото познание, което означава нещо повече от жизнена правдивост. Мелехов и Кондарев са художествено обобщение на възгледите на двамата автори за народния човек и народния характер. Заедно с това чрез тях те поставят мъчни въпроси, които позволяват да се види идеята за революцията и революционната борба в светлината на философските проблеми на историята. Шолохов избира за гледна точка народната представа за света, Ем. Станев — виждането на човек, който ще се слее със светоусещането на народните маси. Двата автори надникват в дълбините на народните пластове и изследват процесите на трагично рушене на старото и кълновете на нов тип мислене.

Героят на Ем. Станев често е укоряван в суровост, желязност, в сектантство. Но едно бегло сравнение с образа на болшевика Кошевой от „Тихият Дон“ убеждава, че Кондарев е твърде далеч от нежеланието на този суров селски водач (председател на ревкома в селото) да се вглежда в индивидуалната съдба на такива като Мелехов (като селянин това повече му подхожда), а това значи — в съдбата на една част от народа.

Стопяването на леда в душата на Кондарев започва тъкмо тогава, когато се набелязва връзката с масите, когато се докосва осезаемо до тяхната психология, философия на живота, нравственост и чувство за бунтовна красота. Казвам бунтовна красота, защото именно народната песен за кончето-ластовичка с позлатени юзди и посребрени стремена ще му подскаже най-добре жаждата у селския човек за справедливост и уважение, вярата му в доброто. Очевидно, за да почувствува символичния образ на народната песен, Кондарев трябва да притежава душа, сърце, сетива за това.

Неговият истински облик на комунист се очертава с особена релефност в тези първи, трудни, мъчителни стъпки на революционната практика, когато се стреми да намери брод към обикновените хора, когато трябва да им внуши собствените си убеждения. Тук художникът-психолог Ем. Станев с удивителна скрупулوزност следи извивките в съзнанието, кошмарите в сънищата, неудържимия плач, който разтърсва раменете на Кондарев и носи облекчение за нещо отдавна търсено, но едва при общуването със селските хора вярно почувствувано и разбрано.

Съществена особеност в епиката на Шолохов и Ем. Станев е присъствието на трагичното. Изявата и кулминацията на епичните характери става чрез структурата на трагичното. Стана ясно, че всеки герой изживява болезнена драма било вътре в себе си, било в конфликт с обкръжаващия го свят.

Интересно е да се види функцията на трагичното в поетиката на финалите на двата романа. В тях се открива най-определено нравствената ценност на Мелехов и Кондарев като личности. Хуманистичните им пориви се сливат с опита на революцията. Те с открити гърди изминават тежкия път на познанието на истината. Обрудени от суровите битки на времето, преживели трагични изпитания, те не загубват любовта и вярата в живота даже когато от него почти нищо не е останало (Мелехов) или са обречени на гибел (Кондарев).

Мелехов, умьдрен от историческите битки, се връща в родния дом, за да приеме с открити гърди възмездие за извършените грешки, да поеме по единствено верния път — да съедини своята съдба със съдбата на такива като него, които по-рано или по-бързо са разбрали уроците на историята: „И тъй, сбъдна се онова малко, за което през безсънните нощи Григорий бе мечтал. Той стоеше пред прага на родната къща, държеше сина си в ръце.

Това бе всичко, което бе му останало от живота, което засега още го свързваше със земята и с целия този огромен, блестящ под студеното слънце свят.³¹

Включването на трагичното (без гибел на героя) в епичния финал е израз на вярата на Шолохов в човека. Изследователите на „Тихият Дон“ отбелязват, че „онова ново, което дава в световната литература Шолохов, се изразява в съединяването на оптимизма и трагедийността, на философията и историята. Тържеството на живота в най-невероятни условия, жизнелюбието и стоицизмът на човека са заветна идея на Шолохов.“³²

Това присъствие на оптимизма при една завършена трагедия (Кондарев е осъден на смърт) е особеност в структурата на епичния характер и при Ем. Станев. Иван Кондарев търпи крушение в битката, но идеите и идеалът му остават живи. Величието на героя се подхранва от високото самосъзнание, че се е слял с народната съдба, че изпитанията не са сломили народния дух:

„Самата мисъл, че отива при другарите си във вонешното казармено помешение, го изпълни с топлина, с чувство на душевна чистота, спокойствие и съвършенство. Имаше нужда да мисли за тях и не жалеше нищо повече. „Да, те са моята сила, нека бъдат и моята гибел — каза си той, като се държеше в паракета. — Аз — дотук, те и другите, които идват, ще победят.“³³

Кондарев с достойнство ще посрещне смъртта, усетил да не се интересуват, като разтваряне във вселената. Решението на трагичното при Ем. Станев става в духа на българската епична традиция, утвърдена още от Ботев.

* * *

Мелехов и Кондарев в пълнотата на изявата си, в единението с народните въжделения, в нравствената си извисеност се издигат до национални характери, съхранили всичко най-хубаво, което нацията е натрупала в продължение на векове. Според светския учен Л. Ершов националният характер съдържа редица устойчиви черти, които еволюират бавно в националния исторически живот.³⁴

Като истински епичи Шолохов и Ем. Станев не могат да не се интересуват от движението на националния характер, още повече от измененията, станали в него през XX в. в епохата на грандиозни класово-исторически битки.

Героите на Шолохов и Ем. Станев синтезират коренните противоречия в две национални действителности, сходни по някои исторически параметри. Нацията е разединена на две — за и против революцията, за и против въстанието. Социално-класовият конфликт прокаква цепнатина, която разтърсва живота из основи — ето изходната точка, от която тръгват двамата писатели, изследвайки еволюцията на националния характер.

Шолохов сам подчертава, че в „Тихият Дон“ се стреми да нарисова „онези колосални промени в бита, живота и човешката психика, които се извършват в резултат на войната и революцията“³⁵. Сходни задачи стоят и пред Ем. Станев.

И двамата писатели въвеждат широко историческата основа на характера, без да идеализират националнорасовото. Последното има особено значение при Шолохов, тъй като той рисува не просто руския човек, а казака в революцията с неговите съсловни, регионални нрави, обичаи и прочие предразсъдъци. Затова в „Тихият Дон“ акцентът върху миналото пада в много по-голяма степен, отколкото в „Иван Кондарев“. Погледът към поколения назад трябва

³¹ М. Шолохов. Тихият Дон. Книга трета и четвърта, с. 906.

³² А. М. Минакова. Епос Шолохова в мировом литературном процессе XX века. — В: Творчество Михаила Шолохова. Л., 1975, с. 69.

³³ Ем. Станев. Иван Кондарев. Т. 2, с. 475.

³⁴ Срв. Л. Ф. Ершов. Национальный и народный характер в эпосе Шолохова. — В: Творчество Михаила Шолохова. Л., 1975, с. 76.

³⁵ М. Шолохов. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8, с. 260.

ва да осветли своеобразното в самосъзнанието и самочувствието на казачеството, да развенчае легендата за социалната хомогенност на казашката маса — факт, който ще подготви почвата за семената на революционните идеи.

Друго е съотношението на минало и настояще в епопеята на Ем. Станев. Авторът на „Иван Кондарев“ ограничава художественото време на повествованието от юни 1922 г. до септември 1923 г. Епичните рамки обаче се разширяват чрез ретроспекцията, спомена или дневника до времето на Първата световна война и началото на века. Критиката възприе дневника на Кондарев главно като момент от духовната еволюция на героя, като мотивировка на индивидуалните черти в характера, като обяснение на подтика към комунистически идеал. Той представляваше и философският възел в идеологическия и политическият спор между Кондарев и бъдещия фашистки водач Христатиев. Но с тази неговата функция не се изчерпва.

Чрез индивидуалните представи за света и човека в дневника Ем. Станев характеризира едно поколение, станало свидетел на измяната на възрожденските идеали, „израсло на камък“, в потискаща духа бедност, поколение, което, отвлечено от цинизма на буржоазното общество, е направило опит да потърси спасение във „висшата нравственост“, в доброто и красотата. Тъкмо в дневника се съдържат социално-историческите корени на този нов момент от развоя на националния характер, който е една от свръхзадачите на нашия белетрист. В по-широк план — на фона на войната, предадена с цялата ѝ безнадеждност, се очертава съдбата на цял народ от по-новата ни история. Тя, войната, дава най-различни отблясъци върху човешкото съзнание и поведение и Ем. Станев проникновено показва нейните разнообразни рефлексии в образите на Кондарев, Христатиев, Балчев, Корфонов, Анастаси Сиров, селяните.

Внушавайки своята хипотеза за националния характер, Шолохов и Ем. Станев вгълбено рисуват онова, което представлява изминат етап в развоя му, което се руши, обречено да си отиде, и онова ценностно, което се запазва и се обогатява с нови шрихи. До талантливата, вечно диреща натура на Мелехов се очертават фигурите на баща му Пантелей Прокофиевич, влюбен в поезията на селския труд, но страстно отстояващ съсловната традиция, робуващ на вековните предразсъдъци и нрави; на брат му Петро, храбър казак, но склонен да се движи по инерцията на общоприетото, тривиалното, да се нагажда според политическите веяния на времето; на майката — Илинична — с нейната мекост и кротост, но и патриархална смиреност. Григорий синтезира в себе си разума и трудолюбието на баща си, смелостта на брат си, добротата, незлобливостта на майка си и много от онези добродетели, които нацията е съградила през вековете и е запазила за векове.

Надарената му с прекрасни нравствени и човешки качества личност, нейното обаяние и чар обаче не биха се изявили в такава степен (може би въобще не биха се изявили), ако героят не се беше докоснал до събитията на века. Именно в бурния исторически водовъртеж на гражданската война, в активния допир с идеите, които витаят във въздуха на революционната епоха (на болшевики, бели генерали и атамани, автономисти, анархисти и пр.), се разкрива неговата страстна, пълна с динамична целеустременост личност: „Сам търся изход“. Тази готовност за взаимодействие с историята (а не търсенето на среден път!), стремеж да се намери правилното решение във всяка ситуация (от многото варианти да се избере най-верният), да се търси моралното оправдание на всяко действие (а това невинаги е възможно) извисяват Мелехов над тривиалното, закостенялото, еснафското и придават нов отблясък на образа му като средоточие на националния характер. Този характер, както се разбира, в съвременната епопея значително се обогатява — най-вече със социално-исторически опит, представяйки друга степен на неговото развитие. Но и в тези нови координати

образът на Мелехов съответствува на една основна мяра за епичен характер с национална значимост — блестящо обединява в себе си онова, което лежи разпръснато, във едно от друго.

Според същата закономерност се изгражда и Емилиян Станевият Кондарев. В него ясно се открояват някои изконни черти на българина наред с онези положителни стойности, които са внушени от новия етап в историческия развой на българския национален живот.

Интересен, оригинален, новаторски е подходът на нашия писател, когато пристъпва към изображението на националния характер. Последният е видян във вертикален и хоризонтален разрез, разположен във времето и пространството. В рамките на романното време Ем. Станев разполага две величини на националния характер. И двете съдържат много от типичните черти на българина, наслоени в многовековното му историческо битие. И все пак едната от тях кондензира в себе си миналото, ако мога така да се изрази, другата — настоящето и още повече бъдещето в еволюцията на националния характер. Първата изглежда като анахронизъм в епохата на бурни социално-класови и националноисторически сътресения, втората е устремена в бъдното, зад хоризонтите на съвременността.

Образът на Костадин Джупуна се намира в основата на вертикала на националния характер във времето и антидетично спрямо Кондарев в пространството. Това противопоставяне идва не само по линия на политическата, идеологическата и социалната конфронтация на равнището на съвременността. Според концепцията на автора Костадин е изминат момент от развой на националния характер. Символиката в композиционното разположение на образите в художествената структура на творбата е лесно забележима — Ем. Станев започва романа с Костадин, за да го завърши с Кондарев, с образа на оня, комуто принадлежи историческата перспектива.

Обичта към земята, природата, семейното огнище, жаждата за труд, патриархален уют и спокойствие у Джупуна са традиционни черти на българина открий време, пресъздадени от писателя с особена любов. Но те според неговото световиждане се оказват недостатъчни за обществения прогрес. Пробния камък — изпита по история и социална справедливост — Костадин не издържа. Неговият патриархален хуманизъм (примерно обичта му към предания ратай Янаки) бързо се изпепелява, когато се засегнат собственическите чувства и класовите интереси.

Когато за пръв път прочетох „Иван Кондарев“, стори ми се, че Ем. Станев е несправедлив или поне непоследователен към онова силно хуманистично начало, което е заложено по природа у Костадин. Върху тази основа сякаш би могъл да се разгърне друг характер, устремен не само към своя малък идеал за патриархално щастие, но и допускащ правото другите да имат такова. Струваше ми се, че един човек, така свято тачещ паметта на дедите си — прости селяни-колибари, така вострастен в труда, влюбен в хубостта на Балкана, тънко чувстващ всичко естествено, така бурно реагиращ на бруталността и цинизма в деветоюнските изстъпления, раняващи майчинството и невинния детски живот, не може да остане безразличен към незавидната участ на безимотните, гладните, би могъл да постави пред себе си мелеховски въпроси: „Защо? Срещу кого съм тръгнал? Какво правя сред убийците на простите люде?“

С много от нравствените си добродетели — привързаността към земята, труда, природния свят, копнежа по щастие — Костадин действително се доближава до Шолоховия Мелехов. Но дотук приликата свършва. Той не се лута, идеите на времето не го вълнуват. Непокорството и буйният му нрав стигат само да извоюва правото си на любима жена от небогат род. Костадин е твърде далеч от социалния опит, който Мелехов натрупва в кипежа на революцията и

гражданската война, въпреки че времето и особеностите на националната действителност (въстанието от септември 1923 г.) не го лишават от подобна възможност — да изяви надарената си по природа натура. Тъкмо това съществено го отделя от героя на „Тихият Дон“. В рамките на художественото време на епопеята този характер не се движи, не се изменя. Авторът намекава, че и преди, и в бъдеще той ще остане все същият — застинал в идеала си, сраснал се с мечтата си за чифлик в Делиормана, за много земя, дом, жена, деца.

Жизнената позиция на Костадин Джупуна не разколебават нито деветоюнкските събития, макар че вижда отблизо отвратителния лик на онези, които презира, като христакиевци и балчевци, и волю-неволю се оказва на една нога с убийците на такива като неговите прадеди, нито въстанието извиква в иначе честната му натура ответна реакция за това, че свято е нарушена справедливостта в света. Костадин остава глух за воплите на онеправданите, спял за часа на историческото възмездие, за да тръгне в такъв момент с тъста си на гроздобер. В изкривеното от класова омраза лице на ратая си Лазо той не съумява да прочете собствената си присъда, трагично се разминава с историческата необходимост и колелото на историята жестоко го презава.

Големият художник Ем. Станев прозорливо показва единствено възможния финал в разволя на такава разновидност на националния характер въпреки съществуващите добродетели. Отсъства най-главното — отзивчивостта към изискванията на времето, в която се крие и зърното към прогреса. Ето по какви причини първото читателско впечатление може да се окаже измамно. Но в това няма нищо странко, защото пълнокръвieto на човешкия характер у Джупуна е постигнато от автора със завидно майсторство.

За философа Ем. Станев Костадин не може да бъде мярка за нещата и явленията. Бъдещето принадлежи на други, на кондаревци, които носят безпогрешно чувство за истината, но истина не на отделния индивид, на собственика, а на множеството. Те също носят нравствена чистота и честност, но измерени не с нормите на провинциалния еснаф, а с опита на историята и социалната зрелост.

Подобна оценка за Костадин Джупуна може да звучи рязко, но в края на краищата неговият идеал не отива по-далеч от еснафско-селската идилгия, от патриархалния индивидуализъм.

Критиката твърде много писа за симпатиите на автора към този герой, а и сам писателят е признавал това. Но в същото време художническата проницателност подхранва остротата в такава реплика на Ем. Станев, изказана още през 1961 г., когато създава втората част на „Иван Кондарев“: „Той (Костадин — б. м., М. К.), въпреки че носи толкова нравствени качества, все пак е човек, останал вън от обществото. Той няма политически поглед, което беше характерно за голяма част от народа.“³⁶

Във философията на Ем. Станев като писател Кондарев олицетворява другата мярка за нещата, противоположна на еснафската ограниченост, на еснафството като жизнена позиция, психология и поведение на личността. Презрението на героя към такова съдържание на понятията се подсилва и от разрушената му любов към Христина. Макар и образована, и тя в широтата на жизнения си кръгзор не отива по-далеч от еснафските разбирания на баща си.³⁷

Както вече казах, романът започва с „изживяната“ мярка за духовни добродетели и завършва с нещо друго — със синтеза на нови черти в националния характер, станали определящи в по-сетнешната история на българския народ. В това се изразяват приносът и новаторството на Ем. Станев в съвременната

³⁶ Вж. Пламък, 1982, кн. 2, с. 17.

³⁷ Вж. Н. Станева. Дневник с продължение, с. 116—118.

ни литература. Неговото световиждане създаде модела на националния ни характер в един нов етап от историческото развитие. Това е привилегия само на големите художници, които като Шолохов умеят да изследват коренните явления на жизнената действителност, детерминиращи същественото в еволюцията на националната характерология.

Законно е да се попита — все пак къде се крият изворите на тази друга величина на националния характер? На гола почва ли се раждат кондаревци? Само разочарованието от нравствените идеали и отчаянието от войната ли ги раждат?

Творческата история на романа подсказва в каква насока са се движили авторските търсения във връзка с образа на Кондарев. Като концептуален художник Ем. Станев настойчиво е дирил родословното дърво на тази друга възможност в еманацията на националната душевност. В по-близо време писателят я открива в метежната устремност на Яворов и неговия лирически герой с неудовлетвореността от живота, със „страстната поривност към най-голямо духовно възискателство“ (Ем. Станев), със склонността към отрицание и съмнение във всичко; в по-далечен план — той я съзира в романтиката на хайдушките копнения, в героиката на революционните борби от времето на Левски и Ботев. Този неукротим бунтовен дух (наред с обичта към земята и труда) също е изконна, нравствено ценностна черта в характера на българина. Ем. Станев в XX в., във времето на най-решителни националноисторически промени показва най-перспективния вариант на нейното възплъщение и изява в образа на комуниста.

За да открие националната значимост в характера на Кондарев, писателят рисува и други лица. Корфюзов и Анастаси Сиров, учителят Георгиев и Кольо Рачиков, Христатиев и Балчев са все разслоени на човешката душевност, предизвикани от войната и остротата на социалните конфликти. Но нито един от тях не се издига до висотата на национален характер — или корените в нацията са плитки, или линията в бъдещето е къса. Всички те понякога са твърде далеч или просто полярно настроени спрямо народните тежнения. А тъкмо тук е силата на Кондарев. Каквито и движения на душата — съмнения, падения и терзания — да изпитва, в края на краищата търсещият му дух достига до малко тайнствения и даже страшен отначало феномен — народа, съхранил (в епоса) и пренесъл през всички сътресения на историческата си съдба бунтовното чувство за красота, подвиг и саможертва.

Пълнотата на изявата на националния характер не е възможна без сливане с народното, без отклика на народните въжделения. Тъкмо тогава епичният характер получава национална ценностност и се извисява с цялото си величие, свобода и човешка красота.³⁸ Художници като Шолохов и Ем. Станев отлично реализират това единство на национално и народностно в образите на Мелехов и Кондарев. Епичната мощ на героите се усеща най-силно тогава, когато органично се сливат с народната душевност и я изразяват. Неслучайно и двата характера са обвеяни с ореола на фолклорното, потопени са в атмосферата на народния епос. Душевното прозрение у двамата герои е толкова по-всеобхватно, колкото по-близо се намират до своя народ, до неговите радости и болки. Онова, което чувствава и прозира Мелехов, ще го открием в репликите на неговия съселания Альошка Шамил или у ординареца му Прохор Зиков; онова, което е трудност за Кондарев, се оказва просто и ясно в съзнанието на Ванčovски, Радковски или Саната.

Централните герои на „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ в своята целокупност на епични характери са концептуално обобщение на народната съдба в две национални действителности в сходни исторически отрязъци с цялата им

³⁸ Срв. Хегел. Естетика. Т. 2, с. 586.

трагичност и национална обаяреност. Въпреки строго индивидуалното, националноспецифичното те изразяват нещо закономерно в съдбата на човека от XX в., дръзнал да овладее идеята за революцията и да разбере докрай дълбоката ѝ същност, да види накъде извежда историческата перспектива. Тези черти на героя съществено отличават съвременната епопея от нейния античен вид. В статията си „Хоризонтите на художествения образ“ М. Храпченко подчертава, че в социалистическото изкуство чертите на епиката търпят видими изменения.³⁹ „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ в най-голяма степен потвърждават това — епичният характер не се ограничава само с единството на индивидуално и субстанциално, със синтеза на национално и общочовешко. Той се обогатява с чертите на историческото, класовото.

Хегел доказва, че в „общото епично състояние на света“, във „века на героите“ личност и народ се сливат, за да се роди един истински самостоятелен героичен характер, способен да изпълни най-съкровени и в същото време всеобщи стремежи на нацията. Това положение се нуждае най-малко от две уточнения. Първо. Родството на съвременната епопея с античната обикновено се свързва с героиката на събития, действия, характери. Но развоят на епичното изкуство убеждава, че това не е задължително условие. Както забелязва М. Храпченко, в епоса на социалистическото изкуство значително място може да има трагиката, епичният характер се изразява не чрез героичното, а чрез трагичното начало. Тази закономерност потвърждават „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“.

Второ. В съвременната епопея се наблюдават промени в акцентите на взаимоотношението „личност и народ“. Сега ударението пада не само върху отделния индивид като изразител на народното (както е в класическия епос), но и върху съзидателната сила на народа, който преобразява обществото. Темата за народа е друга основна тема в епопеите „Тихият Дон“ и „Иван Кондарев“ и не си поставям за цел да я разглеждам. Тя изисква специално проучване. Ще кажа само, че народният типаж е една проба за таланта на епика. И Шолохов, и Ем. Станев с удивително познаване и пластичност, с точни, запомнящи се штрихи рисуват галерия от характери на селяни. Образът на селския народ те завъртват като кристал пред очите на читателя, откривайки най-неочаквани отсенки — от безименния, потопен в отчаяние от бедняшката си участ селянин до оня, който попристягва пред разстрел пояса си и „със страшна замечтаност“ извиква: „Хайде, братя, да умрем! Опусиял му този сиромашки живот!“ („Иван Кондарев“); от безръкия Алексей, враждуващ за парче орна земя с Матвей Кошулин до набиения, квадратен във фигурата си Кошевой и проникателния; с оловна тежест в погледа си Подтелков („Тихият Дон“).

³⁹ М. Б. Храпченко. Горизонти художественного образа. Статия първа. Вопросы литературы, 1980, кн. 11, с. 193.

ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

ХРИСТО СТЕФАНОВ

Георги Джагаров пише стихове, както и статии *п о н я к о г а*. Нямам пред вид единствено пословичната му самовзискателност, както и не по-малко пословичната му „непродуктивност“ — сякаш в изкуството конвейерната плодовитост някога е била достойнство. . . Нямам пред вид и такива съществени черти на неговата лирика като монолитността на чувството и категоричността на мисълта (макар те да са навярно плод именно на дълго носения замисъл), простотата и естествеността на изказа, необяснимо съчетани с внушителност и дори монументалност. Но зад всичко това — и над него — има нещо друго. То е може би представата за поезията като чудо, което се ражда в редките мигове на откровение и прозрение — онези мигове, чиято власт над себе си поетът чувствава, без да може сам да я обясни докрай:

Понякога, понякога
в копнеж по вечността
разпъне се душата ти
върз белите листа,
усетиш болка в раните,
приседнеш блед и тих,
докоснеш само молива
и се отрони стих.

(„Сезони“)

Именно това „отронено“, самородно поетическо слово придава на най-добрите творби на Георги Джагаров убедителност и сила. И навярно то, макар рядко споменавано, е в основата на изтъкването от толкова критици „родство“ с гения на българската поезия Христо Ботев.

Да се каже просто, че Джагаров е „поет от ботевско коляно“, означава да не се каже почти нищо, да се отбележи очевидното. Защото още в „Моите песни“ (1954), в първите творби на Георги Джагаров, се забелязва както съзнателното търсене на *п р и е м с т в е н о с т* — историческа и лична, — така и известно оттласкване от сянката на гения, дошло пак като плод на разликата в обществено-историческите условия, но и като резултат от укрепването на собствения поетически глас.

В известен смисъл „Моите песни“ — тази стихосбирка, учудващо съчетала ботевското звучене с вазовското заглавие — е *у н и к а л н о* (не единствено — да не забравяме лириката на В. Андреев и Д. Методиев, Д. Жотев и Д. Овадия. . .) *п о е т и ч е с к о* свидетелство за една преломна епоха в историята ни — епохата на антифашистката борба; и за кратката (житейска) и бурна (идейна и духовна) биография на едно поколение нейни герои — поколението, което

от ученическия чин прекрачи в партизанските отряди или бойните групи, мина през ада на затвори и концлагери, сподавяйки в гърлото ненаписаните си песни, на които всеки миг фашистският куршум можеше да сложи точка. Оцелелите посрещнаха народната победа не само с възторг и желание да вложат своя устрем в строителството на нова България, но и с ясното съзнание, че те са — по израз на друг един поет — „куриери на мъртвите“, че дългът им пред полнигата и паметта на падналите другари е неотменен, доживотен. И в тази светлина съчетанието на *участника* и *свидетеля* не е толкова учудващо. . .

Затова „Моите песни“ (по-точно онези стихотворения из този тематически кръг, които Джагаров включва в антологичните си книги като „Понаякога“, 1975, 1979 г., или „Сезони“, 1981 г.) има своеобразно цялостна композиция. Тя пресъздава една съдба чрез кулминационните ѝ епизоди: „Февруари 1944“, „Пред разпита“, „Така идва всеки ден“, „Предателят“, „Във втори полицейски участък на Сливен не се спи“, „Свиждане“, „След разпита“. . . Но между отделните моменти от затворническото ежедневие „се вклиняват“ стихотворения — изповед и размисъл едновременно: те разкриват духовните пориви на лирическия герой, преливанията — от болката и тъгата до вярата и непреклонността — на мислите и настроенията му и в крайна сметка различните проекции на идеала, в чието име той е поел кръста на борец и жертва. От вярата в утрешната победа („Комунисти“, „Съветски братя“) до съизмерването — в духа на ботевско-вапцаровската традиция на революционната ни лирика — на личните възлени, на най-съкровени чувства („На мама“, „Любов“, „Лято 1944“ и др.) с дългата пред родината, народа и партията. . . За да се стигне до онзи главен въпрос, който измъчва Георги Джагаров (както и всеки истински творец): на който той многократно ще дава отговор и по-късно в своята лирика — „Защо човек се ражда?“. Тук отговорът е косвен и лаконичен, но безпрекословен в своята лапидарност:

Другарят ми завинаги мълчи
на мокрия цимент с ръце прострени.
Той предпочел да падне по очи,
отколкото да падне на колени.

(„Посвещение“)

По моему, точно тук са дълбинните измерения на споменатата приемственост — в онова разбиране за живота, което определя стойността му чрез борбата, подвига и саможертвата; което измерва стойността на индивида чрез способността му да се откаже от всичко лично — и от живота си, ако трябва — в името на своя народ, родина, партия, на тяхната повеля; разбиране, което минава като историческа шафета през цялото развитие на гражданската ни лирика. . . И затова днес, след повече от четвърт век, „Моите песни“ представляват интерес не само като „факт“ от творческата биография на Георги Джагаров. За него времето на антифашистката съпротива, участието му в нея са не само незаличим спомен, който наново и наново търси поетическото си възплъщение („Посещение в един бивш полицейски участък, сега превърнат в детски дом“, „Мои мили приятели“ и др.) — не, то е младостта му, първите сурови уроци на живота, първите рани и първата гордост, събитията, които са оформили представите му за дълг и чест, за обич и омраза; които са му показали кое колко струва и в името на какво трябва да се жертвува всичко. . . И в този смисъл стиховете му, свързани с антифашистката борба, са зърното, от което ще израсне цялата негова по-сетнешна лирика, те са ценностният ѝ скелет.

Роден като поет от едно бурно и преломно време, Георги Джагаров има историческия шанс да свърже следващата си творческа стъпка с друг повратен момент в общественото ни развитие — Априлския пленум от 1956 г. Като мал-

пина той може да бъде наречен *певец на априлската линия*. Защото съдбата на всеки български писател — от онези, които го преживяха като „второ раждане“, до най-младите — е неразривно свързана с новите априлски хоризонти на литературата ни. Ала неколцина бяха поетите, които още в кипежа на събитията, в привидния хаос на промените, в разгара на страстите успяха да прозрат историческата перспективност на априлския курс, да открият кълновете на новото — в живота и в литературата, — да ги приветствуват и подкрепят. Георги Джагаров е един от тях. Тук нямам възможност да се спра дори бегло на драматургията му, затова няма да припомням значението на „Прокурорът“. Но ако Април '1956 има свой поетически манифест и свой химн — това са навярно „Здравей, поколение, младо и талантливо“ и „Предпролет“...

И за самия Георги Джагаров значението на Априлския пленум, на творческото разкрепостяване бе съдбовно. Още през 1955 г. Минко Николов бе завършил рецензията си за първата стихосбирка на поета с призив-предсказание: „На поета предстои да се обърне към драматизма и величието на нашето време. Да стане отзивчив към неговия повик“ (В: Минко Николов, Избрани произведения, Т. 2. С., 1968, с. 15). Подобно творческо развитие бе невъзможно — особено за един остро конфликтен и автентичен поет — в годините на схематизма.

Но в атмосферата на откровено вглеждане в грешките, на утвърждаване на ленинския стил, на раздяла с догмите и същевременно на утвърждаване непреходното величие на комунистическия идеал; на творчески кипеж и разностранни естетически търсения то се оказа единствено възможният път за Георги Джагаров.

Неговите стихотворения по онова време — пък и по-късно — са своеобразен „летопис“ на общественото развитие. Само че „летопис“ не външнохроникьорски, а вътрешен, духовен; летопис на болките и подемите, на тревогите и стремежите, на волята на съзидание и копнежа. Както пише Пантелей Зарев: „Силна личност, всеотдаен патриот, комунист, жаден за борба и полемика, той може да се отнесе към групата вдъхновени певци, прославили историята на промените на текущия ден. Не защото творчеството му отбелязва пряко събитията, а защото ги пресъздава с *неизмеримата им вътрешна значимост*“ (Пантелей Зарев, Панорама на българската литература. Т. 5. С., 1979, с. 513, к. м. — Х. С.).

Именно „неизмеримата вътрешна значимост“ на събитията придава на лириката на Георги Джагаров може би най-респектиращото ѝ качество — внушението за мащабност и съдбовност на изживяването. Дори в „най-интимните“ му стихове — колкото и условно да е разграничението — личи стремежът от конкретния повод, темата, чувството и пр. да се стигне до някаква многощателна, всеобща истина. Какво по-естествено например от бащината обич, от трепета пред новороденото? Но при Джагаров тя — без да губи от силата си — е само тласък към размисъл за съдбата на човека „сред този жесток и нерадостен век“, за онези духовно-нравствени ценности, които той трябва да отстоява докрай („На тебе, сине“). И в крайна сметка — вдъхновена изповед (независимо от формата на обръщение) на своето гражданско и човешко верую. Или „Есен“ — раздялата е почти „стандартна ситуация“ в интимната лирика, но колцина поети са способни да внушат — без фалш, а, напротив, със сдържаност, която е по-категорична от вопъла — такова усещане за съдбовност: „Аз горя./Аз изчезвам сред дим,/както чезне/еретикът, осъден на смърт...“

Трябва ли да се учудваме тогава, че Георги Джагаров не търси прякото отреагиране на събитията и конфликтите в общественния живот, а тяхната вътрешна значимост? Още по-точно — в неговите стихове те разкриват истинската си — обществено-историческа, но и духовно-нравствена — стойност. Неотлъчната сянка на „черния човек“ от „Тревога“ или обемният символ на гората

от едноименното стихотворение — „като разлистена надежда“ (в скоби казано — ето един пример на творческо преосмисляне-спор с ключовия образ в „Гора“ на Дебелянов); птиците от „Предпролет“ или „зелените рогца“ на тревата от „Истина“ — всички те (и още много други) са символи, обобщили в себе си обществено-историческо, социално-нравствено и философско съдържание. Инак биха ли могли „да говорят“ дори откъснати от контекста си — и тясно литературен, и социокултурен, — макар че пълният им смисъл се разкрива естествено само в него. . .

В годините — вече немалко — след Априлския пленум Георги Джагаров създаде по-голямата част от своето поетическо творчество. Ала по-важното е, че именно тогава се разгърна, разшири се диапазонът на неговата лирика — тематичен и емоционален. Обогати се и стиловата му палитра. Както точно отбелязва Здравко Петров: „Той споделя ботевската линия, „ботевското начало“ в нашата поезия, учи се от драматизма на Яворов, експресивната сила на един Фурнаджиев. (. .) В неговата лирика има енергия на поетичното слово както при Яворов и Фурнаджиев, земност както при Вапцаров. Но колкото и да е странно, Г. Джагаров не е чужд на елегантността и нежността на един Дебелянов. В поезията на Джагаров има плюшене на камшик, страстни филипики и същевременно нежна ласка“ (в. „Литературен фронт“, бр. 7 от 1981 г.).

Наистина внимателният прочит на цялата лирика на Георги Джагаров ни кара да се простим с първата си, най-обща (и вярна — но само в най-общите линии) представа за него като за поет на високия патос и мажорните интонации, на възхвалата или заклеймяването, изречени „во весь голос“. Не че тях ги няма или са несъществени — но те са основните черти на една поезия, чийто спектър е много по-богат на мисловно-емоционални нюанси. Защото редом с гневните изблици, когато поетът вижда някое от конкретните превъплъщения на своя „черен човек“ („Предупреждение“, „Реплика през масата“, „Признание“ и др.), стои и кротката, всеразбираща болка („Хора, ех. . .“), която е надмогнала даже конкретния повод, за да признае — пред себе си — тази страшна истина: „Нараниха ме тежко./За какво?/Просто тъй — по човешки“, за да надделее чрез творчеството несъвършенството на човешката природа; наред с гевния критичен патос на „Тревога“ или „Предизвикан отговор“ стои и прозрението за сложността на привидно ясните неща („Разминаване“, „Истина“), и гордата изповед на своето човешко верую („На приятеля ми“, „На тебе, сине“); и тихата тъга по необратимостта на човешкия живот („Елегия“), надмогната с едно почти пантеистично чувство за съпричастност с цялата природа, с вечния живот; и горчивите минути на криза и неверие („Безсъница“), над които обаче властва вярата, че „Все пак остава нещо“; и редките интимни изповеди, в които вулканичната мощ на чувството е сякаш толкова голяма, че не може да намери друг израз освен ненаподобиия глас на бурното море:

Сбогом, казах.

Щом така си решила —

добре. . .

Сбогом, сбогом!

И морето реве с пълна сила,
това Черно море.

(„Есен“)

И все пак в лириката на Георги Джагаров има няколко стихотворения, които сякаш „обобщават“ основните му мисли и възвращения, тревогите и надеждите му, защото тяхна тема е — ни повече, ни по-малко — смисълът на човешкото съществуване. При това интересно е, че те не са писани в някакъв относително обособен период от творческото му развитие — напротив, често ги делят десетилетия.

Различни са и конкретните ситуации, в които се проектира — когато не е директно изповеден — този проблем. Различни — но взаимно поясняващи се и взаимно допълващи се — са неговите отговори. Някога, в суровото време на съпротивата, нещата са категорично ясни: „Има безкрайни родни пространства, /обични другари, /свидни мечти. /И малко място, /две крачки място, /на което ги /защити.“ По-късно — по неочаквано дългия и труден път към „свидните мечти“ — ще дойде времето на въпросите, хилядите конкретни въпроси, които ще изкристализират в един-единствен: „Защо човек се ражда?“ Негов отговор е в същност целият накъсан и все пак спокоен, овладяно-уверен монолог на лирическият герой, чрез който е изградено стихотворението: цялата косвена апология на човешката активност и съзиждане. А когато поетът трябва да потърси опора в своя размисъл, той се връща пак към времето на борбата, към гласа на мъртвия приятел: „Срокът мина и аз ще се върна. /Аз от мисли за вас ослепях. /И на смърт аз отидох за вас. /И за вас се отказах от ада и рая. /... И аз никога няма /да забравя какво е любов и измама“ („Мои мили приятели“).

Или към нещо друго, вечно и всеобхватно — р о д и н а т а. Нека проследим как се появява този мотив в няколко стихотворения, които не са пряко посветени на патриотичната тема, а си приличат по това, че в тях обект на размисъл и преценка са върховните стойности — животът, творчеството. „Прощавайте, другари! Все по-бавно /сърцето в слепите очи тупти. /Родино, /аз падам в битката за хляб и правда, /но нека само да живееш ти“ („Към Родината“); „Понякога, понякога /оставаме сами. /Пробужда ни епохата /с наточени камии. /За тебе тя, Родина, /е като тръбен зов. /На всичко ще отидеш ти. /На всичко си готов“ („Сезони“); „Оставаш ти, земя — /вземи и понеси ме /в бездънната си вис /с безсмъртното си име!“ („Все пак остава нещо“).

Бих могъл да цитирам още много — защото винаги когато търси върховете проявления на личността, онова, с което тя „остава“ (по собствения му израз), Георги Джагаров стига до тези три най-висши „категории“ в ценностната йерархия на своята лирика: р о д и н а т а, н а р о д а, р е в о л у ц и я т а. Чрез тях се осмисля всичко — дори личните вълнения, дори творчеството. . . Най-вече творчеството — за Джагаров то не е просто опит да се надмогне тленното, преходното; не, такава стойност може да му придаде единствено осъзнатото служене на своя народ и родина, на продължаващата — в умовете и сърцата на хората — революция. И в този смисъл много точно Пенчо Данчев отбелязва: „Ядрото на неговиято му по обем творчество се гради върху две теми — революцията и България. Техният отблясък се чувства и върху най-интимната му лирика“ (сп. „Септември“, 1974, № 5, с. 127).

* * *

Обикновено критиката на поетите е до голяма степен проекция на собствените им естетически търсения. Затова невинаги е вярно, че „поет сал поета разбира“ — нали Пенчо Славейков, навярно най-добрият критик сред българските поети, напълно се размина с най-гениалното (ако е позволено такова степенуване) стихотворение в нашата лирика. . . Рядко, изключително рядко е съчетанието на поетическа проницателност със способността да преодолееш своята творческа нагласа, за да навлезеш в света на другия творец и да го преценяваш — според известните думи на Пушкин — „съобразно собствените му закони“.

Редките критически изяви на Георги Джагаров са имали често такова дългозвучно ехо, което е съпоставимо с отзвука на най-добрите му стихотворения. Така че силата на неговото критическо слово ни е позната отдавна. Ала трябваше да се появи „От Ботев до Ботев“ (1982), за да си дадем сметка и за широтата, обхватността на критическия му поглед.

Разбира се, едва ли можем да твърдим, че събраните в нея статии и порети напълно покриват ценностния избор на Георги Джагаров из българската литература. Макар че и така картината е респектираща. Защото ако поетическото му „родословие“ обяснява интереса към борчески, драматично-изповедни и патосни творци като Ботев и Вапцаров, като Яворов, Фурнаджиев и Пеню Пенев, то наред с тях в критическото ползване на поета не липсват нито Вазов, нито Смирненски; нито Талев, нито Георги Караславов. . . И за всеки от тях — както впрочем и за Венко Марковски, за първите изяви на най-ярките представители на априлското поколение и пр. — Георги Джагаров е казал с воля, плод не на лековата импровизация или на прочетено отгук-оттам, а на дълбоко вмисляне в творчеството им, на собствена представа за същността на словесното изкуство и историческото развитие на българската литература.

Има нещо особено респектиращо във факта, че много от работите в тази книга са писани „по повод“ — изказвания на годишнини и чествувания, надгробни слова. . . Защото ние често говорим против „календарната поезия“, а сръмежливо премълчаваме далеч по-пълноводния поток на „календарната критика“, превръщаща конкретния повод в избор на бележки, статии, че и книги понякога, където шумят пустословни хвалби, неудържими словословия или — в най-добрия случай — мъдро се преповтарят отдавна казани истини. Макар добре да знаем, че и в поезията, и в критиката виновен е не календарният подтик, а — ще си послужи с думите на самия Джагаров, казани по друг повод — „ . . . външното, описателното отношение към голямата тема, всичко това може да ни задоволява, но не ни вълнува дълбоко, бързо ни дотяга и безследно се изпарява“ (с. 98).

Именно статиите на Георги Джагаров, родени от календарни, а понякога и трагични поводи, са най-доброто доказателство, че преодоляването на това „външно отношение“ ражда автентичното критическо — също както поетичното — слово. Трудно е да се определи с какво точно въздействуват така силно кратките статии за Вазов, Смирненски, надгробните слова за Талев и Георги Караславов. . . С яркостта и енергията на фразата, с образността и емоционалния ѝ накал? Или — както в написаното за Пеню Пенев — с органичното сливане на спомен, животопис, психологическа портретовка и вникване в лириката му? Но това е все пак външният пласт, който би останал блестящ станиол, ако не беше естественият израз на едно дълбоко вглеждане в творчеството на тези колоси на нашата литература, което същевременно не се затваря в неговите граници, а го проектира върху сложния релеф на цялата ни литература. И не само това, колкото и важно да е то: и върху картината на народния живот с неговите тревоги и стремления, върху духовната биография на нацията, ако мога да се изразя така.

Ние можем да не се съгласим с Георги Джагаров, че „По пътищата ти вървях“ на Фурнаджиев е „ . . . цялостен и завършен връх в идейно-художествената биография на поета. . . “ (с. 103) примерно; можем например да имаме резерви спрямо доста едностранчивото тълкуване на ролята на кръга „Мисъл“ в статията за Яворов. . . Можем да намерим още ред поводи за конкретни уточнения или несъгласия. Но ако останем при тях, съвсем основателно ще бъдем обвинени в нещо по-лошо от дребнавост — в неспособност да видим главното, концептуалното, т. е. онова, което е откритие на Георги Джагаров в една или друга статия — независимо дали става дума за драмата на Яворов или пък за вечно актуалния въпрос за майсторството, идейно-художественото майсторство, получил такава оригинална трактовка в „Равносметката“. . .

А именно това е най-голямото достойнство на есетата и статиите на Георги Джагаров — дълбоката и оригинална мисъл, често синтезирана в лаконични формулировки, които не могат да се преразказват или тълкуват, а само да се

цитират — защото сами са ярко обобщение, неочаквано решение на въпроси, по които литературната ни наука дълго е спорила. Ето някои от тях: „Беше необходимо време, докато разберем, че *Вазов принадлежи на буржоазията със своите слабости, а на нас, на народа и революцията, със силата на таланта си и с венеца на своята слава*“ (с. 72).

Или друго, валидно не само за Яворов, но по своему — с обемността на художествения образ — обясняващо цял етап в развитието на българската поезия: „*Когато поетът ридае, за обществото е лошо. Риданието на поета, подхванато и повторено от хиляди читатели, може да се превърне в буря.*“

„Но ще кажат, че това е страдание. А какво като е страдание? (. . .) *Страданието е отношение към живота, понякога то е присъда над живота*“ (с. 58).

Би могло да се продължи с още десетки подобни цитати. Би могло още много и много да се говори за възгледите, преценките, идеите, вложени в статии и есета като „Поезия, но като Ботевата“, „Пред Иван Вазов на колени“, „Равносметката“, „Отново при нас“, „Какво още може да се направи“, „Сливане с бѣдешето“ и др.

Ала още по-важно е да се спрем на две други статии, които според мен са двата най-високи върха в книгата на Георги Джагаров; и не само в нея — те имат, може без преувеличение да се каже, непреходно място в нашата критика и публицистика. Защото са откровение, конгениално на живота и делото на двама безсмъртни поети на България — Христо Ботев и Никола Вапцаров.

Става дума за „Личност единна и неделима“ и „Слово за Ботев“. Трудно, а може би и излишно е да се търси точното им жанрово определение. Защото в тях са сплавени всички изследователски подходи — историко-литературният, психобиографичният, културоведският, народопсихологическият, собствено литературният анализ (макар че, както в същност трябва — но колко рядко става! — анализът тук е останал в предварителната работа, а резултатите му са ни представени в ярка, по сугестивност адекватна на самите творби форма). И защото те, обединени от творческата индивидуалност на поета-критик, последват възможно най-голямата цел: да се изгради пълнокръвен, ж и в о б р а з на гения на България и неговия достоен приемник.

Навярно затова Георги Джагаров свободно отминава известното, познатото, вече казаното. Или по-точно — то е абсорбирано от него, превърнало се е в основа за по-нататъшно проникване в творчеството на Ботев и Вапцаров. А геният, респ. неговото творчество, е най-благодатният — в същност единственият — „материал“ за размисъл по наистина главните проблеми на поезията и живота, на историята и на човешкия дух. Затова и при по-внимателно вглеждане се вижда, че — колкото и гъвкаво-пластично, свободно-асоциативно и многостранно да е изложението — тези две слова са „центрирани“ около няколко само проблема: за отношението между живота и поезията, за диалектиката на патриотизъм и интернационализъм, за личността и историята — у Вапцаров; и за „изпреварващата“ същност на поетическото мислене, съдържащо (при гения) в синтетичен вид всичко, до което се достига по емпиричен или научен път за хилядолетия, както и за гения като „огледално отражение на нацията във всички етапи от нейното развитие“ и за непреходността на и д е а л а — при Ботев. Впрочем разграничението е доста условно. При цялата си индивидуална неповторимост, самобитност поезията и на Ботев, и на Вапцаров (а още по-точно — единството на живот и творчество) е не просто свързана с историческа приемственост, но и по същество представлява в най-чист вид онзи „модел“, съобразно който българското художествено слово е решавало във всички епохи кардиналния въпрос за отношението на изкуството към действителността.

И с това решение, основано на единството между делото и словото, е ставало и най-пълноценният изразител на народния дух. Така, както образът на

Ботев е — според Георги Джагаров — „... огледално отражение на нашия във всички етапи от нейното развитие, той определя нейното духовно единство и нейните граници и ако е вярно, че *гениите живеят, докато живее народът*, трябва да е вярно и това, че *народът живее, докато живеят неговите гени*, тогава на нашия народ му е осигурено безсмъртие, защото той винаги ще поемне песните на Христо Ботев и ще повтаря неговите думи: „Няма власт над смъртта, която е готова да се отдели от плещите си в името на свободата и за блага на цялото човечество“ (с. 206).

* * *

По-горе споменах, че критиката на поетите е почти винаги „самопроектирана“ друга изява на собствените им естетически възгледи. При Георги Джагаров това не е съвсем така — или поне не е свързано с художествените му (в тесния смисъл на думата) предпочитания. (Затова и толкова успешно той се вживява в творчеството на поети и белетристи, които иначе са далеч от неговия натюрел.)

Но в друг, далеч по-същностен план той е прав, когато пише, че „Поетът трябва да бъде разглеждан като поет във всички разновидности на неговата дейност...“

Затова и в неговите статии личи проекцията на личността му; не по-малко ясно, отколкото в стиховете — защото тя присъствува със своя и гражданска и поетически идеал. С неразчленимото единство на неговите съставки: родината, революцията, комунистическата вяра в бъдещето.

В този — и само в този — смисъл критиката на поета може да бъде и своеобразно рода „автокоментар“. Да ни подсказва как да търсим това единство в творбите му независимо от конкретната им тематична насоченост. Да ни научи да виждаме неразлъчното сплитане на родината и революцията (не искам да кажа „основни теми“, защото за него те са и върховни ценности, и най-обемни образи-символи на това, което определя човешката ни същност: кръвна връзка с миналото, синовна признателност към него и неспирен устрем към социално и духовно съвършенство) в най-добрите му творби.

Както например в онова стихотворение, където диалектичката мисъл е продиктувала на поета — в някой от онези мигове на прозрението, когато изплува самородното поетическо слово — под заглавието „Родина“ следват стихове:

Този свят —
и прекрасен,
и грозен —
е мой.
Той е капка от мойто сърце.
Аз съм влизал за него в най-лютия бой
с отмъстителни тежки ръце.

СЛАВ ХР. КАРАСЛАВОВ

ДИМИТЪР ТАНЕВ

Както всеки творец, вероятно поетът и белетристът Слав Хр. Караславов също лелее интимната надежда — оставил с книгите си и живи искри от своята същност — „никога да не си отиде“ (използвам собствени негови думи-стих): да не си отиде от света, от хората, от литературата. Когато това голямо предначертание не е продиктувано от самовлюбеност или от отсъствие на трезва представа за цената на собствения творчески влог, то се избистря и оформя в благородна и висока цел, в постоянен подтик за размисъл и работа, в тръпно, уморително, но и плодно самообричане. Самообричане, което не изключва, а подхранва вътрешните сили и самочувствието. Можем да приведем не един Слав Хр. Караславов стих, представляващ непряка и своеобразна съвременна вариация на Вапцаровия стих-послание до утрешния ден и до неговите съзидатели и излъчващ тъкмо това ново, измерено, но осъзнато и крепко творческо самочувствие; стих, разкриващ недвусмислено убеждението за активното и ползотворно въздействие на твореца и на съвременника изобщо върху историята, върху празниците и делниците на битието. Ето един пример [стихотворението, което използваме, дори тъкмо така се нарича — „История“]:

Историята в наште длани спи,
със нас се буди и със нас съжижда,
обича дъх на пролетни липи,
през погледа ни всяка грешка вижда
и възмъжала върху своята длан,
тя ни претегля на везни огромни,
делата ни и мислите ни помни —
укрита грешка и укрито име. . .
въртиме колелото ѝ, въртиме. . .

Петдесетте години и около четиридесетте книги поезия, проза и публицистика са не само цифров, количествен показател. Те са и един своеобразен вододел, един психологически праг, наподобяващ с нещо онзи камбанен сигнал, който при бегачите на дълги разстояния уведомява за навлизането в най-напрегнатата, решаващата отсечка от пробегата. Все по-категорични и неотложни са станали натрупванията и налозите на зрелостта, все по-често — и в творчески, и в житейско-граждански план — прииждат изпитните за волята и характера. Обогадили са се интуицията, съжденията, много по-сложен и вариативен е станал психоемоционалният регистър, усилили са се влечението и похватността спрямо сентенцията, релефният детайл и острият акцент при досега с големите и малките проблеми на настоящето, при тълкуването на всестранните човешки дела, външения, изблици, контакти. Сега, когато „всичко любено и измечтано

знаеш с истинската му цена“ [Г. Струмски], когато „... вече нямам право да ограбвам богатствата на своите минути“ [Н. Христозов], целият опит, радости и горчилки, надежди и тревоги, съгласия и противостояния, мъдрост и подвиги с тласък и напрежение биват „взривени“ чрез стиха — независимо в моно- или диалогична форма, но почти винаги изповедно, съкровено, с нескритата устременост към разбиране, взаимност и доверие. Понятно е, че не става дума за някакво усиляващо се разнежване, за душевно отпускане или за оттегляне от горещите сектори на живота, на предначертаната лична съдба. Но действително у Слав Хр. Караславов [както почти закономерно у всички негови вярственици-творци] забелязваме определена паралелност между възходящата линия на творческо укрепване и все по-отчетливото стремление към себеоглеждане и равносметка, към близост и доверие. Същевременно пак тъкмо в този период [независимо го уточним в рамките на последните десетина творчески години] поетът Слав Хр. Караславов постепенно, но видимо все повече активизираше и актуализираше своята идейно-естетическа позиция и полемичния си потенциал, започна още по-рязко да поема и промисля мъчителните, многостранни трансформации, конфронтации и прояви, характеризиращи съвременето, живота у нас и по света. Като поет той се показва още по-открит, по-бояк, дори по-ораториен и императивен.

Неслучайно преди малко, визирайки някои черти от зрелостта, от настоящата творческа „рентгенограма“ на Слав Хр. Караславов, аз приведох примери не от негови собствени стихотворения, а от творби на негови съратници на поетическото поприще. То е, защото има определено, дори впечатляващо родство, някаква уеднаквеност на стъпката, нещо взаимопривличащо и силно обвързващо ги между една голяма група поети, която в своето отдалечаване, в своя логичен самостоен граждански и творчески бит и проявления все пак и въпреки това странно се прегрупирва, притегля, придобива обща и отчетлива своя духовно-естетическа характеристика. Става дума за познатата ни априлска поетическа формация, към която Слав Хр. Караславов неотделимо принадлежи като ярък, типичен неин представител. Днес твърде активно, жизнено и различно априлското поетическо поколение закономерно привлича интереса на читатели и критика, стои в центъра на редица специални литературни изследвания и интерпретации. По един или друг повод самите представители на тази поетическа генерация са засягали в свои творби въпроса за облика ѝ, за творческата ѝ роля, предопределеност и съдба. Но, струва ми се, малцина от тях са мобилизирали така пряко, открито, нашироко, чувствата и размислите си в посока на обхващане колективното присъствие и изяви на априлската формация, както е направил това Слав Хр. Караславов в книгата си с поеми „Априлски пространства“.

Друга една някогашна своя книга със стихове Слав Хр. Караславов бе озаглавил „След време“. Аз не зная наистина как след време ще бъде преценявано неговото творчество, коя негова същност — на поета или на белетриста — ще се счита за по-истинска, по-релефна и характерологична. Но що се отнася до настоящия момент, момента на зрялото, пълно, широко отрицено творческо себerealизиране, аз не мога и не желая да разполювам с несигурен критически скалпел монолита на неговото литературно дело. Слав Хр. Караславов и сега, след като е написал толкова белетристични книги, е силен, самобитен поет. С други думи, за да разкрием, за да докажем поета у него, нямаме право късогледо, по инерция да се позоваваме само на някогашните му популярни стихосбирки („Ехо от кавалите“, „На бял камък“, „Насаме със сина“, „Корава пръст“, „Приемете ме и такъв“, „Когато се роди момче“ и пр.). Защото неговата поетическа отличителност, обаяние и пристрастия не по-малко, а дори бих уверил — още по-богато, многостранно и убедително продължиха да се изявяват и раз-

гръщат и насетне в периода, когато той бе встъпил вече в оброчните дири на нашата народна памет и минало, създавайки мащабните си исторически белетристични поредици. Изводът е, че поетът не измени на себе си, че той остана, че той продължи да пише стихове. . .

...които
ще трябва
и след моята
смърт
да продължават упорито
войнишкия ми
земен път.

Да, ведно с „Хроника за Хаджи Димитър“ и „Житие на Капитан дядо Никола“, с трилогиите „И се възвисиха Асеновци. . .“ и „Солунските братя“, с романа „В дните на цар Ивайло“, успоредно със споилите антифашистката тема със съвременното ни книги „И името ти хубаво“, „По следата на тайната“, „Оръжие за живите“ и пр. Слав Хр. Караславов създаде и стихосбирките „Гост на себе си“, „Полуостров“, „Безводни реки“, „Дуел“. Може би той сега наистина не е онзи „по есениновски“ устроен поет, не е споменено-романтичният, драматично-елегичен певец на селото от времето на собственото си юношество и младост — според както го бе „канонизирала“ критиката ни. Опростено, еднолинейно, в много тесни калъпи още тогава някои поставяха, пък и сега продължават да пристягат неговия поетичен дух, пориви, откровения и изповеди. Закономерно, едновременно трезво и с устрем Слав Хр. Караславов навлизаше в годините на творческия зенит, набираше опит и умъдрение, овладяваше все по-категорично и все по-сложно и комплексно изразяваше многостранните трансформации — социални, психологически, нравствени, естетически и пр., присъщи на съвременното ни.

Вървейки по зова и логиката на собствената си интимно-родова творческа и гражданска „кодираност“, той раздвои впоследствие своите усилия и амбиции, отгледа много време, труд и творчески плам на прозата; на скроеното осветляване на историческото битие, съдбини и поуки на нашия народ. И като белетрист Слав Хр. Караславов се изяви именно поради клетвената си предопределеност да защитава, промисля и възвеличава земята ни и българския народностен дух, да измерва с човешки мерки проявите му, да го изписва и възвисява посредством внушенията и въздействието на художественото творчество.

Някои исторически писатели вървят строго по линията на установените или предполагаеми факти, просто олитературяват миналото, събитията, историческите времена и личности. Други вземат само повод от тях, за да разгърнат едно условно и свободно повествование, в което обикновено вилнат свои социални и психо-нравствени проекции. Слав Хр. Караславов обединява според мен тези две тенденции в своите исторически романи. А още по-вярно е да се каже, че той създава собствен, друг, отличителен историко-повествователен стил. Той одухотворява историята, оцветява я драматично и интимно, приближава я плътно до нашето време, поглед, усещания, реакции, превръща я от смътен трепет и далечен спомен в урок, от кръвна връзка и наследство — в повод за размисли и себепроверка. Неговият Иванко например е твърде различен от познатия ни класически, нека го наречем, „друмевски“ вариант. Обогатен като психология и поведение, противоречив и конфликтен, отблъскващ и привлекателен едновременно, окрупнен и мъчен като характер, Слав Хр. Караславовият Иванко върви през вековете към нас, към нашето време, към днешните ни понятийно-оценъчни натрупвания и душевност. Такива са и авторите Кирил и Методий, солунските братя — първоучители на славянството. Те са изчистени от житийния елей,

извадени са от глухотата на дълбокото минало, не ги окръжават лъх на вошеници, черковна тишина и иконна светост. Кирил например писателят е очертал като истински революционер-интелектуалец, а Методий — като революционер-практик и организатор. Освободени от библейско-надчовешки и църковно-догматичен ореол, в романа-трилогия на Слав Хр. Караславов те независимо от своя път към безсмъртието контактуват с нас, живите наследници, непосредствено и непринудено. Малко нещо е оставил писателят и от трафаретната и невярна, внушавана ни някога представа за княз Борис I като кротък мироносец и тих, затворен, овладян от религиозно-преобразователски плам повелител и книжовник. Слав Хр. Караславовият княз Борис е един голям, опитен играч на хлъзгавата дипломатическа арена тогава. Той е държавник-строител, един упорит и несломим радетел за запазване целостта, мощта, самобитността и авторитета на българската държава и народ.

Най-новият исторически роман на Слав Хр. Караславов „В дните на цар Ивайло“ е нова брънка от поредицата исторически творби на този писател, ново доказателство за пристрастните му и вдъхновени художествени изследвания върху народопсихологията и историческите съдбини на българина. Същевременно това е първата част от една дилогия за драматичните и паметни времена, събития и люде, дали цвят и човешко дихание и същевременно съставили сложното уравнение на сетнешния нелек исторически вървеж на българското племе и на балканските народи въобще към дълголетно робство и епични кървави битки за свобода. В свободното, отново свое решаване на образа на свинепаса-цар Ивайло Слав Хр. Караславов отново провокира в известен смисъл и степен общовалидното традиционно-учебническо знание. Подобно на Иванко, на деспот Слав, на капитан дядо Никола, на Кирил и Методий и Ивайло на Слав Хр. Караславов е някак по-друг, некнижен, жив, припознаваем, когато го гледаме с наши, съвременни очи, когато го измерваме и възприемаме с нашите днешни сетива, мерки и понятия. Романът е стегнат, синтетичен. Сравнително малко е разказано за Ивайло като Бърдоква или Лахан, т. е. за Ивайло селяка и пастира. Фактическият разказ започва от неговата победа, от възшествието му на престола, от преобразяването му в цар и повелител. Иначе казано, започва от драмата на тази невероятна, неевропейска, чисто българска като манталитет и съдба личност. Драма, която постепенно се превръща и в драма на водените от него парици, в драма на един цял народ. И обратно, пак неслучайно писателят почти не говори за изоставения сетне Ивайло, за неговото фактическо дезертиране при най-върлите тогава народни врагове — татарите; не говори за безславния му край, за последвалите появи-имитации на двама лъжеивайловци. Писателят навярно е искал да запази чист и висок докрай образа на този единствен цар от народа, на тоя голям бунтовник и стратег, на тоя изключителен исторически пример. Впрочем Ивайло тъкмо такъв в крайна сметка е останал и живее в народната представа — снижаването, падението му, макар и исторически доказани, биха в същност прозвучали в романа антиисторично, както и в съзнанието на поколенията. Едва ли днес в наследствената българска памет има място за друг Ивайлов образ, освен за този на легендарния, силния народен син, вожд и любимец.

Такъв, самобитен и „раздвоен“, „двупосочен“ е творецът Слав Хр. Караславов: и поет, и белетрист, и исторически писател, странствуващ с мисъл и сърце из канарите и долините на нашето близко и далечно минало, и писател, показващ остро, звънтящо, обвързващо чувство за съвременieto, което е наш делник, наша постоянна радост и изпитание. Публицистичната книга на Слав Хр. Караславов „Писма до моя приятел от книжния свят“ ни го представя още веднъж в собственото му творческо, пък и човешко двуединство. А можем още да кажем, че тая му книга открива и един друг, нека условно го наречем, трети негов

творчески образ — на публициста, на общественника. Тази книга няма претенцията да отнема територията на философите и естетиците. Но тя е просто преситена от въпроси — преки, видими или скрити, вплетени в тъканта на текста, произтичащи от разнопосочната му мисловно-словесна устременост. Тук заедно с образите на Левски, Ботев, Вазов, Смирненски, Г. Димитров и пр., ведно с промисъла за тяхното велико, българско присъствие в борбите, в духовните самооткрития и постижения на човечеството има и много откровения, има думи за корена и земята ни, за родината, за днешния напрегнат ден и за космическите открития, за мисията на поета и поезията, за себе си. Има освен това и една сбита, непритворна, доверителна автохарактеристика, която струва може би повече от всички, събрани накуп и вече немалко на брой критически писания за този автор и за неговото творчество: „... Моят песни се раждаха край бригадирски огньове, под шума на тежки трактори, в невидимия мълнеж на обновената ни равнина, която избистряше лицата на хората и ги караше да се чувствуват истински стопани на земята, на тази земя, която знае какво крие в себе си и какво може да даде.

За тази родина всеки от нас твори според силите си! И аз съм един от многото. . .“

ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ И ЗАХАРИЙ ОРФЕЛИН

МИХАИЛ КОЛАРОВ

Понятен е интересът на паисиеведите да установят по-пълно кръга на писмените източници, използвани от Паисий при създаването на „История славянобългарская“, посетените селища, установените или възможни негови контакти с представителите на Българското възраждане, с изтъкнатите гръцки, сръбски, руски и други дейци от средата и началото на втората половина на XVIII в. Резултатите от изясняването на тези въпроси допълват картината за живота и творческата дейност на Паисий Хилендарски, за духовното и културно-историческото състояние на епохата, за кръстосаното и взаимно влияние на културата на балканските и европейските народи в процеса на формирането на нациите в европейския Югоизток и по-специално на Балканския полуостров. Косвено те осветляват и проблема за социално-икономическите предпоставки и политическите причини за възрожденските процеси и явления сред българи, гърци и сърби по това време.

Влиянието на книжовните паметници върху първия наш възрожденски историк е сложно, многопосочно и противоречиво. Ако досега са установени над 50 източника на уникалната Паисиева творба, ясно е, че прочетените и въздействували върху съзнанието на нейния автор книги са стотици. Добре ориентиран в българската и чуждата историческа книжнина, Паисий създава национален критерий за оценка на книгата: страстна защита на правдивата и патриотична, следователно полезна книга, и войнствуващо отхвърляне на онази чужда книжнина, която съдържа необосновани нападки и критерии към миналото, а чрез него — и към бъдещето на българския народ. Такава е оценката му и към авторите на книгите, с които се е запознал и от които е отбирал за „присъвокупване“ към своя труд.

Книгите, колкото и да са важни за появата на „История славянобългарская“, са само един от многото фактори, довели до това, че „Паисий пръв показва на българския народ как да се обособи, да се оформи, да се съзнае като нещо отделно от другите балкански етнически единици“¹. Изхождайки от върното си чувство за закономерността на възрожденските прояви от българския XVIII в., още през 1912 г. проф. Иван Д. Шишманов подчерта: „Паисий е едно голямо звено в една дълга каузална верига, а не един случаен лост, един акцидент“ и че той ще ни стане „по-близък, когато престанем да го смятаме за явление, независимо от пространството и времето, за личност, чужда на колективността, над която неговият талант и някои благоприятни условия го издигнаха“.²

Получил възможното за времето си образование в българските манастири, натрупал богат жизнен опит, овладял и ползващ няколко езика; автор, който успява да намери почти всичко, което по онова време е било възможно да намери за историята на своя народ, Паисий безспорно е поддържал широки връз-

ки и лични контакти с културния свят на своето време и отечество. Проблемът за личните контакти на Паисий, свързани с творческия му процес, е един от най-сложните в българската историческа наука. В „История славянобългарска“ бегло са маркирани и загатнати контактите на автора и с негови съвременници, а последните от своя страна са оставили малко преки свидетелства за това.

Когато науката „откри“ Паисий, са изминали над сто години от появата на неговото произведение. За да запълнят „белите полета“, първите изследователи на делото му преминават към свързване на името на Паисий с имената на негови бележити европейски и балкански съвременници;³ не без основание, но без уточняване на конкретните трансмисии за установения контакт с техните идеи. Най-плътно до темата за личните контакти на Паисий се приближават представителите на литературната история.⁴

Ценен принос в изследванията на проблематиката, свързана с Паисиевите съвременници и контакти, е трудът на проф. Б. Ст. Ангелов,⁵ в който той подробно се спира на Йосиф Брадати, Никифор Рилски, Стоян Кованлъшки, Партений Павлович, Тодор Врачански, Алекси Велкович Попович и др. Спирайки се на влиянието, което „активни сръбски и български книжовници“ са оказали върху Партений Павлович, Б. Ангелов отбелязва, че този български и сръбски възрожденец „е общувал, по силата на своето служебно положение, а също така и по лични творчески интереси — например (със) Захарий Стефанович Орфелин (1726—1785), Йован Раич (1726—1801) в Карловци, а във Виена с Христофор Жефарович (умрял през 1753 г. в Москва)“⁶. Като добавя към тях имената на Доситей Обрадович, Андрия Качич-Миошич и Софроний Врачански, Ангелов пише, че „всички те и техните последователи са силно повлияни от идеите на просвещението и рационализма, проникващи пряко или косвено, главно чрез Гърция и Русия“, и че характерна черта в тяхната дейност е „нейната общославянска насоченост, разрешаването на отделните национални задачи се поставя във връзка (а понякога и в зависимост) с идеята за общославянско единство и взаимодействие. Главна опора и надежда в тази насока е била възходящата и все по-укрепваща руска държава.“⁷

Използвайки метода на историческата аналогия, акад. П. Динеков сполучливо съпостави делото и живота на Паисий със сръбския възрожденец Доситей Обрадович.⁸ Като отхвърля предположенията за лични срещи между двамата възрожденци,⁹ Динеков изтъква: „... при изследването на Паисий е извънредно важно да се намерят опорните точки на неговото развитие като личност, като носител на определена идейна програма, като обществен и просветен деец, като историк и писател. Трябва да се проучат преди всичко средищата, с които това развитие е свързано, да се анализират възможните контакти и въздействия, да се разкрие генезисът на идеите и да се характеризират обстановката и школата, в която се формират историкът и писателят.“¹⁰ Отбелязвайки, че нашата наука е направила в това отношение много, „особено в някои трудове, явили се през последните години“, изтъкнатият наш паисиевед изказва мнение-то си, че „все още не са използвани всички възможни перспективи и данни“, посочва Банско, Рилския манастир, Света гора, Сремски Карловци и предупреждава, че се касае „не само за установяване на външни биографични подробности“, а за „обстойно и многостранно проучване, за проникване в атмосферата и в мисловно-обществения климат“¹¹ на епохата.

* * *

От А. Т.-Балан, В. Н. Златарски, Ив. Д. Шишманов и особено от Б. Пенев¹² досега винаги е изтъквано мястото и ролята на Сремски Карловци като културно средище с важно значение за творческия процес у Паисий. В тази именно

връзка е разглеждана и книжовната възрожденско-просветителска дейност на Христофор Жефарович, Партений Павлович, Доситей Обрадович, Йован Раич и др. Ив. Снегаров подробно се спира на духовния живот при Карловачката митрополия-архиепископия, на руското просветно и културно влияние чрез преподавателите Максим Суворов и Емануил Козачински, чрез руските учебници и книги, например буквара на Теофан Прокопович и църковнославянската граматика на Мелетий Смотрицки,¹³ както и на дейността на митрополитите Мойсей Петрович, Викентий Йованович, Арсений IV Шакабента, Павел Ненадович-Младши¹⁴ и др. Ив. Снегаров посочва и „църковните писатели“, творили в Сремски Карловци — Киприан и Йеротей Рачанин, Хр. Жефарович, Д. Обрадович и Й. Раич, а за Захарий Стефанович Орфелин добавя: „... оставил много богословски съчинения (преводи и самостойни), от които по-важно е неговият катехизис, „Апостолское млеко...“¹⁵.

Малкото селище Карловци получило европейска известност след подписването на т. нар. Карловацки мирен договор през януари 1699 г. между Османската империя и „Свещената лига“ — Русия, Австрия, Венеция и Реч Посполита (Полша).¹⁶ Победителката от Австро-турската война (1683—1698) отнела от Османската империя „териториите на Централна Унгария, Седмиградско, Бачка и почти цяла Славония“¹⁷. По време на войната, особено след 1689 г., се заселили не по-малко от 40 000 бежанци от западните български краища и от сръбските земи, водени от печкия патриарх Арсений III Чарноевич (1633—1706), който развил огромна дейност за осигуряване на духовните права на православно население в пределите на Австрия.¹⁸ Воювайки за правата на възглавяваната от него църква, Арсений III в писмото си до Леополд I (1640—1705) признава за „наследник на сръбския крал“, от което австрийският император се възползва и в „Привилегиите“ от 21 август 1690 г. постановява: „... отсега нататък под сянката на Нашата защита ще трябва да живеее и мре“¹⁹. В навечерието на подписването на Карловацкия мирен договор Арсений III предлага на австрийския владетел създаването на „славяно-илирийска държава“ като продължител на средновековната сръбска държава и васална на двете империи — османската и австрийската.²⁰ Австрийският двор отговаря със заточаването до края на живота му на патриаршеския кандидат и претендент за престола на „деспотовина Сърбија“ граф Джордже Бранкович (1645—1711), известния автор на ръкописните „Хроники“, в които разработва и част от българската история.²¹

Част от бежанския поток се спира в Сремски Карловци и в районите от Белград и Земун до Нови Сад. Повечето от духовниците, придружаващи Арсений III, се настаняват във Фрушкогорските манастири и оглавяват бързо строените нови църкви и църковни общини. В свитата на патриарха, както и при второто преселване през 1737 г. е имало и книжовници, учители, зографи и други, дошли от диоцеза на Печката патриаршия,²² между които ще бъде и българинът от Дойран Христофор Жефарович. Неслучайно югославският литературен историк М. Павич, разглеждайки културния и книжовния живот на сърбите на границата на XVII и XVIII в., пише, че за всички сръбски културни дейци и писатели по онова време „техен фокус е Печ и неговата патриаршия — политическото средище на сръбския народ, — за да се премести след това книжовното средище далече на север, в Сремски Карловци, където ще продължат своята работа Чарноевич и Шакабента, а ще започнат Козачински, Орфелин, Раич и други“²³.

Основаната в Белград (1690) сръбска митрополия се премества в манастира Крушедол (1708), а през 1713 г. — в Сремски Карловци. Оттогава през целия XVIII в. Карловачката митрополия-архиепископия ще играе важна духовна, политическа, просветна и културно-историческа роля в живота на зараждащата се сръбска нация. Още по време на управлението на Петър Велики по искане на

карловачкият митрополит Василиј Петровић от 1718 г., подновено през 1721 г., от Русија биват изпратени скъпи църковни книги, граматички и буквари, речници.²⁴ От Русија се получават в Сремски Карловци и руските преводи на „Църковните анали“ на Цезар Бароний (1719) и на „Славянското царство“ на Мавро Орбини (1722). По молба на Карловачката митрополия в Сремски Карловци се пристигнат и основат училища Максим Суворов (1726), Емануил Козачински (1733) и голяма група високоерудирани и подготвени преподаватели.²⁵ Въведениот от тях „рускославянски език“ бил обявен от Викентий Йовановић и приемникот му Павел Ненадовић за официален език на сръбската црква и църковните обреди,²⁶ тој повлиял силно и за формирането на езикот на првите печатни книги, чието издавање уредила Карловачката митрополия. Чрез Сремски Карловци проникнало и австриското, и западноевропското влијание, но то среќало резервираноста на сръбските дейци по редица сообраќања, докато под силното и благотворно руско влијание се оформя цела плеада сръбски възрожденци.²⁷

В таквава условија се формира и книжовникот Захариј Орфелин. За тези благоприятни услови пишува и Паисий в „Историја славянобългарска“. Руското книжовно, просветно и културно влијание чрез Сремски Карловци достигнува и до првата българска възрожденски историк. В известна степен то бива улеснето и от постепено растајачиот интерес на Карловачката митрополия към светогорските манастири и особено към Хилендар.

* * *

Проблемот за личните контакти и взаимните влијанија на П. Хилендарски и З. Орфелин е от важно значење за по-нататешното осветлување на българо-србските културни врзки през Възраждането. С право проф. Д. Игњатовић изјавува: „Нема иоле познатијег имена културно-просветног и национално-ослободилачког покрета бугарског народа епохе Препорода, који је почео знамените 1762. године „Славенобългарском историјом“ јеромонаха Паисија Хилендарског и завршио ослобођењем од петвековног турског ропства 1878, а да није на неки начин везано за српску културу, науку и книжевност, за друштвена и политичка збивања у Србији и српском друштву.“²⁸ Оше през 1909 г. големиот сръбски литературен историк Јован Скерлић подчертава: „Доситеј Обрадовић, Јован Раич и Захариј Орфелин са тримата нај-важни сръбски писатели на тој век“ (б. м. — XVIII в.),²⁹ а меѓу нив З. Орфелин е „един от нај-крупните хора и от нај-активните литературни работници на србите през XVIII в.“³⁰ с разнообразно и обилно творчество, с „така несъмнено големи заслуги, та Доситеј Обрадовић, комуто е бил непосредствен предходник (предтеча), е моѓал да напише „името на Захариј Орфелин нема от рода(ни) да се забрави“, „когото през 1847 г. Вук Караџић с оглед на вѣждането на народниот език в литературата ше издигне и над Доситеј, а Добровски ше напише, че „новата сръбска литература започва от Захариј Орфелин“³¹.

Жизнениот и творчески пѣт на Паисий Хилендарски се пресича с тој на нај-изтъкнатите сръбски възрожденци от XVIII в. на неколку пѣти — с Јован Раич през 1758 и 1761 г., с Доситеј Обрадовић през 1765—1766 г. в Хилендар, а със Захариј Орфелин — през месеците мај, јуни и јули 1761 г. в Сремски Карловци. В българската и сръбската (и југославската) историска наука се изказват различни предположенија за възможността от лично познанство, контакти и разговори, а оттам и влијание меѓу авторот на „Историја славянобългарска“ и изтъкнатите дейци на Сръбското възраждане от средата на XVIII в. В тајна врзка се разглежда и значењето на Сремски Карловци за Българското възраждане.

В „Книга за Паисий“³² Н. Драгова наред с правилните оценки и обилни данни преувеличава до известна степен значението на този център за творческия процес у Паисий. При наличието на близо 400 културни средища в българските земи по това време,³³ макар и не с такъв блясък като Сремски Карловци, приповдигнато звучи мисълта, че „мълвата за това учено средище дълги години ще вълнува и Паисий. Той ще търси сгода да отиде до там. . . Паисий ще стане Паисий, след като извърви пътя до Сремски Карловци.“³⁴ Без да омаловажаваме основните идеи, които Драгова развива в своите публикации, трябва да си спомним, че пътуването на Паисий до Сремски Карловци идва след обхождането от него на светогорските манастири, на българските културни и духовни средища, и второ — след 2—3-годишен творчески труд върху „Историю славяноболгарска“. И едно трето съображение — Паисий изрично твърди, че набавя от „Немска земля“ само „Славянското царство“ на М. Орбини, за което знае още преди да тръгне на дългия път. Знае и нещо друго — че именно там може да си го набави. Останалите твърдения не само на Н. Драгова, но и на други наши изследователи на Паисиевото дело, че едва в Сремски Карловци Паисий се запознава с „Църковните анали“ на Бароний, със „Стематографията“ от 1741 г. на Христофор Жефарович, с произведението на А. Качич-Миошич, са пресилени.

Мнозина наши автори се спират на ролята на Сремски Карловци в Българското възраждане и в тази връзка споменават името на Орфелин,³⁵ но главно то им внимание е насочено към Доситей, Жефарович, Партений Павлович и др.³⁶ За Ил. Конев Орфелин наред с Доситей е „сред първите разпространители на руската книга“³⁷, добил известност със „Славяноръбски магазин“ (1768) и с „Житието на Петър Велики“, „по всяка вероятност известно на Софроний Врачански“³⁸. Освен Орфелиновите календари, оказали влияние върху П. Р. Славейков,³⁹ Конев оставя да се подразбере, че върху Орфелин е оказал влияние Ем. Козачински.⁴⁰ В по-общи линии Конев споменава Орфелиновото име и ролята на Сремски Карловци в публикация от по-ново време.⁴¹ Разглеждайки идеологическите течения сред сърбите през XVIII в., проф. В. Трайков подчертава: „Заслужил за просветата на сръбския народ по това време е Захарий Орфелин (1726—1785), който слага началото на сръбската периодика. . . Орфелин издава и няколко книги, чрез които засилва стремежа сред сърбите към независимост, дълбочава чувството за народно единство, за нетърпимост към чуждото господство.“⁴²

Както виждаме, болшинството от нашите изследователи на живота и делото на Паисий само бегло споменават името на Орфелин или въобще го отминават.⁴³ М. Арnaudов, който нееднократно се спира на въпроса за влиянието, което съвременниците на Паисий оказват за формирането му като пръв възрожденски историк, свързва името му с това на Орфелин по следния начин: „Покрай чисто домашните условия и подтици за утвърждаването на Паисиевия исторически мироглед важна роля изиграва и престояването му за кратко време в австрийска Сърбия. . . В Карловци Паисий има случай да издири извори за труда си и да схване духа на току-що зародилата се нова сръбска книжнина. Той навярно тук узнава за Стематографията на българина Христофор Жефарович от 1741 г. . . Така той узнава в Карловци и за други научни или поетически произведения, в които сръбската история е предмет на патриотическо-романтически осветлявания, както например поемите на Захарий Орфелин: „Плач Сербии, еяже сыны в различныя государства разсеялися“ и „Горестный плач славныя иногда Сербии, своих царей, князей, вождов, градовъ же лишеныя“, излезли в 1761 г.“⁴⁴, и след като разглежда влиянието на поемите върху Неофит Бозвели за неговата „Мати Болгария“ (1848), пише: „Не е чудно, че и Паисий е могъл да вземе бележка от някои измежду тях.“⁴⁵

Много по-подробно М. Арnaudов се спира на Паисиевото пътуване до Сремски Карловци в книгата си „Паисий Хилендарски — личност, дело, епоха“.⁴⁶ В нея се съдържат по-категорични твърдения, свързани с престоя и личните контакти на българския възрожденец през 1761 г. „Може да се предполага — пише Арnaudов, — че в Карловци Паисий се е потрудил да издири в библиотеката на архиепископията и другад⁴⁷ исторически съчинения или документи, полезни за собствения му труд, а също, че е разговарял с Павел Ненадович и с други книжовници и образовани хора в голямата сръбска земя“, в която е работил „и познатият възрожденски патриот Захарий Орфелин, автор на поемата от 1761 г. ...“⁴⁸ В тази връзка Арnaudов допуска, че „Паисий е могъл при среща с подобни лица да се вдъхнови отново за писателския си опит, особено ако е влязъл в допир и с Раич“⁴⁹.

Предположенията, изказвани в нашето паисиеведение, за по-широки лични контакти на Паисий по време на неговото няколкомесечно пътуване през 1761 г. са основателни и частично доказани. До 1900 г., когато В. Ягич публикува „Един документ върху биографията на българския историк Паисий от 1761 г.“⁵⁰, можеше само да се гадае какво точно се крие зад Паисиевото признание „и оу Немска земліа повече за то намерение ходих. Тамо обретох исторія Маврубирова за сербіе и болгарі. . .“ (л. 82^a от „История славянобългарска“). Намереният от Ил. Руvaraц „реверс“ в архивите на Карловачката митрополия недвусмислено разкрива, че става дума за Сремски Карловци. При това още в началото на разписката се узнава, че изброените в нея суми и книжовни паметници Паисий е получил не от кой и да е друг, а лично от митрополит Павел Ненадович-Младши.⁵¹ През 1913 г. в Белград е обнародвано и препоръчителното писмо на хилендарското братство до същия митрополит от 14 март 1761 г., получено в канцеларията на Ненадович на 19 май с. г.⁵² От писмото на хилендарци се разбира, че на 26 януари 1761 г. Павел Ненадович им е отправил писмено съобщение за смъртта и погребението (20 януари 1761 г.) на архимандрита Герасим, което се получило в Хилендар едва на 8 март с. г.⁵³ Всички тези вести Й. Иванов анализира в изданието на „История славянобългарска“ по намерения от него Зографски първообраз (1906), излязло през 1914 г. За съжаление освен автографа на Паисий текстовете на разменените писма и разписката са предадени само в транскрибиран текст. По различни причини и до днес оригиналите им не са известни на съвременните изследователи.

След близо 60-годишна пауза в архивите, засягащи отношенията на Хилендар с Карловачката митрополия и с хилендарски представители, намиращи се вън от манастира, отново предоставиха на изследователите документи за живота и дейността на Паисий Хилендарски. Така през 1966 г. акад. Хар. Поленакович извести за няколко писмени свидетелства, едно от които разкрива, че и през август 1773 г. Паисий е ръководител или е един от ръководителите на Хилендарския манастир.⁵⁴ В резултат на няколкогодишни изследвания върху богатия архив на Хилендар проф. Матей Матеич (САЩ), проф. Димитрие Богданович, Деян Медакович и други югославски учени съобщиха за редица записи, писма и документи, отнасящи се за българския възрожденец.⁵⁵ Особен интерес за разглежданата тема представляват двата екземпляра от договор за наем на къща в Сремски Карловци, сключен на 15 юли 1761 г. между Паисий Хилендарски и Захарие Димитриевич и официално заверен два дни по-късно лично от Павел Ненадович-Младши.⁵⁶

Значението на новооткритите документи е голямо не само за паисиеведението, но и за югославската историческа наука. Вярно е, че двата документа от 15—17 юли 1761 г. обогатяват паисиеведението с два автографа на автора на „История славянобългарска“, че уточняват рамките на продължителността на неговото пътуване и пребиваване в Сремски Карловци,⁵⁷ както и за прибавяне на аргументи за автентичността на Зографския първообраз.⁵⁸ Но не само това.

Двата документа разкриват и наличността на преки контакти на Паисий със сръбския митрополит Павел Ненадович, а също и с този, който е написал текстовете им. За него Б. Райков, описвайки документите, изказва следното мнение: „Документите са писани върху груба жълтеникава хартия с размери 37/23 см от една и съща ръка, вероятно от някой митрополитски писар, с упоритно полукурсивно писмо на народен сръбски език с църковнославянски елементи.“⁵⁹ Върху текстовете има поправки, което сочи, че в хода на договарянето е имало и спорове и че Паисий е отстоявал хилендарските интереси, заставяйки съставителя да се съобразява с тях. По-важното в случая е да се изясни личността на „митрополитския писар“, тъй като той има пряко отношение към съставянето и на „реверса“ от 21 май 1761 г., и на писмото на Павел Ненадович до хилендарци, написано на 26 януари 1761 г. Този „някой митрополитски писар“ е Захарий Стефанович Орфелин. На този въпрос ще се върнем малко по-късно. Ще подчертаем, че изясняването на авторството на текстовете на споменатите четири документа обогатява и сбирката с Орфелинови автографи от периода на пребиваването му в Сремски Карловци (1757—1762).

Посочените документи не оставят съмнение, че по време на престоя си в Сремски Карловци Паисий е контактувал с Павел Ненадович-Младши (1699—1768) не само по въпроса за наследството на архим. Герасим, но и по други въпроси: за това ни говорят и писмото на хилендарското братство от 14 март 1761 г., с което то препоръчва лично на митрополита приносителя, изтъквайки високите му качества и сравнявайки го с известния на Ненадович Исая; оформената и скрепена с подписите и печатите на двамата преписка по останалото имущество от архимандрита; сключеният договор на 15 юли с. г., също скрепен с подписите и печатите на двамата. И накрая практиката на Карловачкия митрополит да приема и разговаря с представителите на манастирите, особено с тези на Хилендар, към който и Печката патриаршия, и Карловачката митрополия засилват интереса и грижите си.⁶⁰ Напълно възможно е в тези разговори освен делови въпроси да са били разисквани и други проблеми: състоянието на Хилендарската обител, книжното ѝ богатство, снабдяването с печатни руски и други книги и др. Митрополитът сигурно не е избягнал да изтъкне пред хилендарския представител напредъка в училищното, просветното, книжовно и църковно дело в епархиите на Карловачката митрополия.⁶¹ За напредъка в тези области според нас Паисий е знаел и преди посещенията си в Сремски Карловци, но през няколко-месечния си престой е имал възможност на място да констатира този напредък и всичко това оставя следи в „История славянобългарска“. Напълно възможно е, разбира се, Ненадович и да не е отделил толкова много време на пратеника. Среци и разговори на Паисий с Йован Раич, близък приятел на починалия Герасим,⁶² с когото и хилендарският пратеник безспорно се е познавал по-отблизо в периода от 1745 до 1758 г., са правдоподобни, поради което в българската и сръбската историческа наука са изказвани много предположения. Хипотезата за срещи на Паисий по време на това пътуване с Партений Павлович отпада по простата причина, че още предната година големият книжовник-българин вече не е бил между живите. Контактите със Захарий Орфелин обаче са факт независимо от разликата във възрастта, в степента на навлизане в творческия процес на всеки един от тях и насоките, които взема делото им. По-близкото запознаване с биографията и творчеството на Орфелин, както и писмените свидетелства от 1761 г. ни убеждават в това.

На живота и делото на Захарий Орфелин (1726—1785) сръбската и югославската историография посвещава обилна литература.⁶³ Изяснени са редица страни от творчеството му, хронологията на неговия живот, списъкът на принадлежащите на перото му ръкописни и печатни книги, мястото и значението му в сръбската литература, просвета, печат, публицистика и култура.

Роден във Вуковар, „по потекло от Петроварадин“, до своята 23-годишна възраст Орфелин се учи, но за този период от живота му нищо конкретно не е известно и досега.⁶⁴ По общо мнение на изследователите на делото му от 1749 до 1757 г. Орфелин е „магистър в славянската школа в Нови Сад“⁶⁵. През 1757 г. е отбелязан и първият му поетически опит,⁶⁶ между 6 и 17 август с. г. вече е пристигнал в Сремски Карловци и в документите се подписва като „архиепископско-митрополитски Иллирически канцелист“⁶⁷.

От 17 август 1757 г. до юли 1762 г. Орфелин се намира на постоянна служба в Карловачката митрополия при Павел Ненадович-Младши.⁶⁸ През тези 5 години Захарий е дясната ръка на митрополита: той пише писмата му, води книгата-регистър за издадените паспорти и позволителни, книгата с паметки и резолюции, приходно-разходните сметки.⁶⁹ Според заведената практика от Ненадович митрополитът е използвал най-активно своя „канцелист“, задоволявайки се с подписването и скрепяването с печата си на подготовените от Орфелин документи, какъвто е и случаят с договора от 15—17 юли 1761 г.

През същия период З. Орфелин има възможността да влезе в кръга на писателите, учените и преподавателите от кръга на Павел Ненадович като Йован Раич, Партений Павлович, Г. Теодорович, Г. Спида, Самуило Данилович и др. Така например от един запис става известно, че на 6 септември 1759 г. на церемонията по провъзгласяването на игумена на манастира в Крушедол са участвували Павел Ненадович, Партений Павлович и Захарий Орфелин, наречен „секретар“ на Карловачкия митрополит.⁷⁰ Грижейки се за библиотеката на митрополията, Орфелин попълва и своята лична библиотека, която към 1761 г. ще да е брояла над 100 книги, между които немалко са и историческите, от които Паисий черпи сведения за своя труд.⁷¹ Митрополитският секретар е натоварен и с продажбата на богослужебни и други книги за църквите в манастирите на епархиите и на славянските манастири в Атон,⁷² в т. ч. и с книгите, пристигащи от Русия, за продажбата на които Ненадович има лош спомен още от началото на 50-те години.⁷³ В тази връзка Орфелин е и действащо лице в размяната на книги, средновековни български и сръбски ръкописи, реликви и църковни утвари — размяна, извършвана с Хилендарския, Павловския и други светогорски манастири.⁷⁴ Не е без значение за нашата тема и фактът, че разрешенията за събиране на помощи и дарения в района на Карловачката митрополия от представители на манастирите също са спадали в компетенцията (задълженията) на Орфелин.⁷⁵ Следователно и по тази линия контактът между хилендарския пратеник и Ненадовичевия „секретар“ е бил предопределен, тъй като в препоръчителното си писмо хилендарци молят, „Такожде паки ваше высокопревосходительство. . идеже имеют кутии сея стия обители, да бысте дали благословение их отворити.“⁷⁶ За хилендарското братство събирането на сумите, в т. ч. и от „кутиите“, е било жизнено важен въпрос („понеже мы не само нищетни есмы, но весьма зароблены и со всем мнстиромъ проданы заимодавцемъ“⁷⁷), поради което Паисий не е могъл да не изпълни поръчението им.

През посочения период (1757—1762) Орфелин наред с оформянето на наследствените дела, опис на имуществата и т. н. навлиза в своя творчески период, занимавайки се с поезия, рисуване, калиграфия, гравирание на медни плочи и издаване на „книжици“ от създадената от него „медно-гравюрна типография“ в Сремски Карловци.⁷⁸ Това е и времето, когато чрез набавяните за него и за митрополията книги Орфелин попада под влиянието на френската, немската (австрийска), английската и особено на руската литература, публицистика, философия и наука.⁷⁹ Изследователите на книжовното творчество на Орфелин считат, че „от 1758 до 1760 г., за три години, Орфелин е размножил с медно-гравирани плочи поне 5 книги“⁸⁰, две през 1758 г.,⁸¹ една през 1759 г.,⁸² една през 1760 г.,⁸³ вероятно една през 1757 г.⁸⁴ За нас особен интерес представлява „Калиграфията“ от 1759 г., тъй като тя е свързана не само с установя-

ването на почерка на Орфелин, но и по-нататъшната ѝ съдба чрез по-късните ѝ варианти е свързана с Българското възрождане. „Горестный плач“ и „Плач Сербии“, макар че и двете водят началото си от 1761 г., не разглеждаме като книжовни произведения, тъй като те са печатани след срещата Паисий — Орфелин от пролетта и лятото на 1761 г.

През 1761 г., която най-много ни интересува, са известни само две пътувания на Орфелин вън от областта на Карловачката митрополия, но и двете са вън от периода май — август.⁸⁵ Най-меродавното изследване от последно време, обобщаващо резултатите от досегашните сръбски и югославски изследвания и основаващо се на архивите на Карловачката архиепископия, това на Сава Паланчанин, „Data orfeliniana“⁸⁶, прецизира, че от началото на май до 10 октомври 1761 г. Захарий Орфелин се намира и работи в Сремски Карловци; на 20 май с. г. например има запис, към 25 юни с. г. „канцелистът“ завършва обемист текст, подписан от Ненадович; през юли с. г. продължава да води актовете книги; последният запис за 1761 г. е от 10 октомври в „Книгата за паметки и решения“, а през същия месец съставя и няколко ръкописа за Ненадович.⁸⁷ Към „data orfeliniana“ с пълно право трябва да се прибавят и датите 19 май, 21 май, 26 януари, 15 юли и 17 юли 1761 г.

На една от книгите в личната си библиотека Орфелин оставя следната характерна приписка: „Почех во имѣ Оца и Сина и Св. Духа. Амин. Дне 20. маја. 1761. год.“⁸⁸, т. е. в промеждутъчния ден между приемането на препоръчителното писмо, с което пристига Паисий от далечен Атон, и деня, в който съставя „реверса“, който Паисий подписва. В съчиненията, които по това време чете сръбският възрожденец, се срещат и други интересни приписки при четенето им, в т. ч. и в „Църковните анали“ на Цезар Бароний, например: „От части ложно“, „Лжет автор“, „Материјалист“ и др.⁸⁹

От текстовете на двата екземпляра на договора от 15 юли 1761 г., еднообразни само по съдържание, но не и по правописни особености, даваме началото на № 17,⁹⁰ тъй като то е без допълнителни поправки, нанесени на № 18,⁹¹ чийто край също прилагаме за сравнение помежду им (вж. сн. 1 и 2).

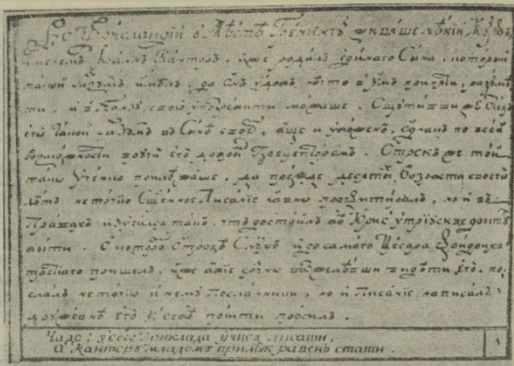
В текста от сн. 1 почеркът на Орфелин е спокоен, придържащ се близко до образците, които сам е изработил и давал на учениците си, а също и в своята „Калиграфия“. За разлика от втория екземпляр тук Орфелин изписва титлата на Паисий „проигумен“ с главна буква; същото е и с презимето „Димитриевиц“ на контрагента на хилендарския пратеник. Има и други правописни разлики, които могат да бъдат предмет на изследване от специалисти. По-важното в случая е, че в общите и частните си признаци почеркът е на едно и също лице.

Докато в първия текст името на Паисий в подписа започва вдясно от печатата, то в другия буквата „П“ е почти закрита от него.

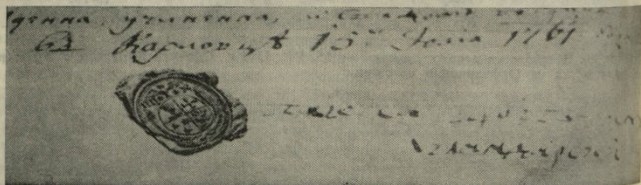
На сн. 3 даваме Орфелиновия краснописен текст-образец, включен от автора в книгата му „Калиграфия“ от 1759 г., т. е. най-близкия по време калиграфски текст до този от договора от 15 юли 1761 г. (по-малко от две години).

Досега не са открити ръкописните оригинали на нито една от печатните Орфелинови книги;⁹² понякога изследователите се затрудняват при определяне принадлежността на един или друг негов текст, тъй като неговото калиграфско майсторство е стигнало дотам, че на една страница е могъл да улодобява до 12 почерка, очертания на буквите и т. н.⁹³ Но при писането на официални документи, писма и релации на Карловачкия митрополит Орфелин се придържа към показания на сн. 3 калиграфски образец.

Интерес представляват още печатът и подписът на Паисий Хилендарски от първия екземпляр на договора от 15. VII. 1761 г. (сн. 4),⁹⁴ подписът на Захарий Орфелин (сн. 5)⁹⁵ и подписът на Паисий от разписката от 21 май 1761 г.⁹⁶



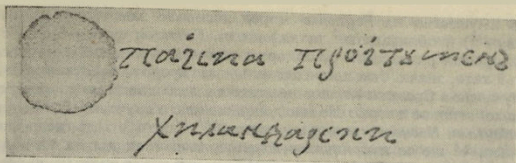
Сн. 3. (с. 20). Калиграфски текст-образец на З. Офелин, включен в книгата му „Калиграфия“ от 1759 г., печатан чрез медногравирани плочи, л. 4



Сн. 4. (с. 20). Подписът и печатът на Паисий Хилендарски от договора от 15. VII. 1761 г. Сремски Карловци, от втория екземпляр

Захарий
Орфелин

Сн. 5. (с. 21). Подписът на Захарий Орфелин, положен върху книгата „Väterliche Instruction an seine Kinder. Berlin“, 1718



Сн. 6 (с. 21). Подписът на Паисий Хиландарски върху разписката от 21 май 1761 г., Сремски Карловци (печатът не личи)

Един от най-добрите сръбски изследователи на Орфелиновите съчинения, ако не и най-добрият познавач на неговите ръкописи — Тихомир Остоич (1856—1921 г.),⁹⁷ след документално установяване на хронологията за периода 1757—1762 г. пише дословно: „Овде сам при утврђењу хронологије непрестано оперирао с актима писаним руком Орфелиновом. На тим актама није нигде потписан Орфелин, али је његов рукопис тако карактеристичан, да се међу десетином других одмах може познати. Његова ситна, округла, мирном руком и брижливо писана писмена тако одударају од осталих рукописа, да је каква блудња немогућа.“⁹⁸

Тази характеристика на Орфелиновия почерк напълно се отнася и за текста на двата екземпляра от договора от 15 юли 1761 г. По едно щастливо съвпадение в тях няколко пъти се повтаря името „Захарий“, както се е казвал Димитриевић, собственик на наетата от Паисий къща за нуждите на Хиландар. Както всеки може да се убеди нагледно, написанието на името в приписките на книгите от личната библиотека на Орфелин и това в текста на споменатия договор са еднакви, с незначителни отклонения, дължащи се на мястото на името в текста и падежната форма, в която е употребено съответно.

Разгледаните дотук документи, към които Паисий и Орфелин — единият като представител на своя манастир, а другият като „дясна ръка“ на Карловачкия митрополит Ненадович — имат пряко отношение и участие, свидетелствуват за важни и многобройни контакти между двамата възрожденци по делови въпроси:

— получаване на откритото след смъртта на архимандрит Герасим имуществено, което според препоръчителното хиландарско писмо завещанието на починалия архимандрит и подписания от Паисий „реверс“ е било значително; публикуваните от Деян Медакович през 1972/1973 г. документи и целият текст на въпросното завещание⁹⁹ напълно потвърждават това;

— хиландарското писмо освен това моли митрополита да съдействува на пратеника за събирането на суми, дадени назаем от Герасим приживе, а също и на записаните в тефтерите суми, обещани на Хиландар като помощ („млстне обещанное“); същото се отнася и за „оную сумму новаца...“, която дължели на манастира „господарите“ „Тома, Георги и Атанас“ и която не е свързана с Герасим;

— накрая писмото съдържа молба за даване на митрополитско разрешение за отваряне на „хиландарските кутии“ — „идеже именють кутии сея стья обители, да бысте дали благословение их отворити“¹⁰⁰.

Ако сравним поръченията, съдържащи се в писмото от 14 март 1761 г., с изпълнението им според „реверса“ от 21 май с. г., не можем да не отбележим, че последният документ се отнася за 3 дни, тъй като отстрани на препоръчително писмо е отбелязано: „Примлено 19. маја“, без засега да сме сигурни от чия ръка е тази бележка. Паисий се е подписал за получаването на движимото и не-

движимо имущество на Герасим според неговото завешание; наличните суми („у готову“¹⁰¹) и облигациите за дадени от Герасим суми — общо 5 броя, но за тях на края на разписката се съдържа изрична декларация, дадена в бъдеще време: тъй като, значи, съм изпратен от манастирското братство именно за тяхното получаване в Сремски Карловци, „такo кѣ настоящимъ моймъ реверсомъ обвѣзуюсе, да хоюю право и верно све мне до найменшаго врученное у Минѣстръ отнѣсти, и по облигацїями Новѣе покупити и предати“¹⁰². Поетото задължение следователно означава, че ще се изпълнява в бъдеще, т. е. след датата на подписването (21 май 1761 г.). Освен събирането на тези дългове, както видяхме по-горе, Паисий е бил натоварен да „инкасира“, както бихме казали днес, и „хилендарските кутии“, съществували както в Сремски Карловци, така и в Нови Сад, а също така и в населените места на цялата Карловачка митрополия. А това не е била нито лека, нито краткотрайна задача при онези условия. Разрешение, помощ и облекчение за изпълнението на тази мисия Паисий също е получил посредством Захарий Орфелин, тъй като тези въпроси са спадали в неговата компетенция.

Разписката от 21 май 1761 г. съдържа още една важна подробност: без да е натоварен или упълномощен от хилендарското ръководство, пратеникът се занимава с . . . книжовна дейност. Така той настоява в документа да се впише, че „сврху того различная писанїа преставлшагося Архимандрита“ (!); и също, дори по-важно, в разписката се вписват и 6 писмени документа, наречени „неке хрисовуле“, чийто списък, по всичко личи, че Паисий си е носел още от Хилендар: „Завѣтъ на св. Сава Архиепископ“, „Дубровничка хрисовула“, „Писмо на Букурешкия принц за милостина“ и няколко грамоти от „крал Лазар“, „цар Стефан“ и „Свети Стефан“, с които по всяка вероятност са били дарени на Хилендарския манастир „Болайце . . . село и виноград“, и за „Куметница“. Както е известно, за атонските манастири и до днес средновековните дарствени грамоти имат правно значение за определяне на манастирската собственост и владения. Само поставянето на въпроса за тези документи, изнесени преди това от „йеромонахъ Тимотей Хилендарец“, е разкрило пред Орфелин, че има пред себе си образован, начетен и достоен събеседник. От друга страна, няма съмнение, че документите са били у трети лица, от които са взети, за да се върнат чрез Паисий на Хилендар (а не от хилендарския йеромонах Тимотей, който се споменава като извършител, но не и като държател на тези документи). Тези лица могат по това време да бъдат само Павел Ненадович, Йован Раич, Захарий Орфелин или книжовници, влизащи в техния кръг.

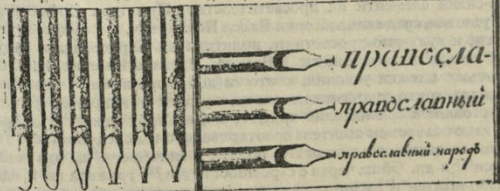
Установените факти показват, че са възможни и други делови, човешки и книжовни контакти между Паисий и Орфелин, без засега да се простираме и излизаме извън рамките на въпросното посещение в Сремски Карловци. Видяхме по-горе, че Орфелин е бил натоварен с разпространяването на книги (главно продажба) от Ненадович. Известно е също така, че поради порасналия митрополитов интерес към Хилендар е осъществяван все по-активен книгообмен в двете посоки: често пъти от манастира са изнасяни книги, ръкописи и реликви, които невинаги били връщани;¹⁰³ от своя страна Карловачката митрополия е давала (или продавала) на Хилендар или на негови монаси издавани от нея книги, какъвто е случаят например със „Стематографията“ от 1741 г.,¹⁰⁴ а също и с получаваната от Русия безплатно литература. С тази дейност, както е установено, от 1757 до 1762 г. се занимава не друг, а „канцелистът“ Захарий Орфелин. Това, от една страна. От друга, както е установено, Орфелиновата библиотека е съдържала доста книги, послужили като извор за „История славянобългарска“ — освен своята Орфелин е ползувал неограничено патриаршеската, а също и тази на Йован Раич, с когото са установили близки връзки след есента на 1758 г. Същевременно, както неотдавна писа Л. Чурчич, „сасвим је известно да је Захарија Орфелин током живота отуђивао своје књге. . . Да ли је књиге (и оне који је издавао и

оне из личне библиотеке) поклањао, или је понеку и продавао може се само нагађати.¹⁰⁵ На това сигурно се дължи и фактът, че въпреки малките книжни поредни номера на библиотечното богатство на сръбския възрожденец те са много повече от действителния брой на наличните томове.¹⁰⁶

Далеч сме от твърдението, че липсващите екземпляри от Орфелиновата библиотека трябва да се търсят в Хилендар и Атон. Но такава възможност не бива да се изключва, тъй като Сремски Карловци е един от каналите, по които европейската и руската книжнина и влияние проникват до Света гора. Макар че е повтаряно безброй пъти, нека споменем и Паисиевото признание, че в „Немска земля“ той е отишъл главно („повече за то намерение ходих“), за да се снабди със „Славянското царство“ на Мавро Орбини в руския му превод. Нека обърнем внимание на глагола, който е употребен от Паисий във връзка с набавянето на споменатата книга — неслучайно той използва думата „обретох“ („И тамо обретох история Маврубирова за србие и болгари. . .“¹⁰⁷), която, осъвременена, би звучала като „снабдих се“, „получих“, „купих“. Отговорът на евентуалния въпрос, „а от кого би могъл да си я набави, да я купи“, се налага сам по себе си: единствено възможният продавач или посредник на покупката е могъл да бъде Захарий Стефанович Орфелин. Бъдещите изследвания ще покажат дали към тази придобивка ще се прибавят и други книги, набавени от Паисий при това му пътуване.

Внимателното разглеждане на подписите на Паисий от трите документа, изпълнени от З. Орфелин, ни навеждат на още една мисъл. Носейки същите Паисиеви особености, замах и правопис, по техническо изпълнение подписите се различават от написанието на буквите в частите от Зографския първообраз, писани преди посещението в Сремски Карловци. Видимото тънко и надебелено начертание на буквите в трите подписа според нас се дължи не толкова на промяна в техниката на писане у Паисий, колкото на средствата, с които си е послужил в случая — със същото или друго, но при всички случаи принадлежащо на Орфелин перо. Както ни е известно от „Калиграфия“¹ — та от 1759 г., домакинят на българския историк е препоръчвал (по подобие на немските учебници) до 6 вида под-
 1. Вж. стр. 104.

НАСТАВЛЕНІЯ, ЯКО ТРІБА ЗАРЪКАТИ ПЕРУ РАДИ СЛА-
ВЕНСКАГО ПИСАНІЯ.

[illegible]

За наблюдателния гост не е било трудно да види как Орфелин полага краснописните знаци върху хартията, модерната подготовка на средствата за писане, облекчения правопис и почти пълната липса на надредни знаци и точки след всяка дума. Не е изключено авторът на ръководството по краснопис от 1759 г. да е подарил или продал на госта екземпляр от него. Известно влияние в това отношение може да се потърси и намери в различните групи листа на Зографския първообраз на Историята.¹⁰⁸

Когато през лятото на 1761 г. се пресичат жизнените пътища на двамата възрожденци, всеки от тях е изминал немалка част и от творческия си живот. Възрастният с няколко години Паисий е оставил далече зад гърба си богатата школовка на Рилската обител и светогорските манастири; обходил е многобройните български културно-просветни и духовни центрове; опознал е много добре положението на поробените народи в Османската империя; познавал е из основи историческата книжнина, осветляваща славното минало на българския народ; не е без значение и фактът, че по онова време той е изминал повече от половината от своя творчески процес и, както допускат двама паисиеведи, най-вероятно е считал, че „История славянобългарска“ е „завършена“ или „почти завършена“.¹⁰⁹ Такъв посетител, натоварен и с доста напрегната официална мисия, е бил достоен събеседник за митрополитския „канцелист“, който от своя страна активно се е интересувал за положението на поробените сърби, за културния живот в Атон, за историята и историческото минало на сърби, българи, румънци и гърци.¹¹⁰ В тази връзка напълно възможно е Паисий от своя страна да се е оказал полезен и да е въздействувал върху Орфелин, на когото тепърва предстои да разгърне своята писателска дейност. Правдоподобно е да се очаква, че по време на срещите Паисий е изслушал „Горестный плач“, който само след няколко месеца се отпечатва във Венеция, а Орфелин да е чул за тежката задача, с която неговият събеседник се е натоварил — да напише историята на своя народ, поради което „повече с то намерение“ е дошъл в „Немска земля“, т. е. в Сремски Карловци.

В съдбите, живота и творчеството на Паисий и Орфелин има много общи и сходни черти, които подсилват убеждението, че те са водили и книжовни разговори помежду си. Вярно е, че болшинството от тези черти се дължат на приблизително еднаквите условия, в които живеят и творят двамата съвременници; подложени са на едни и същи влияния, макар и в различна степен; най-сетне, те се дължат и на факта, че и двамата са изпълнители на сходна историческа мисия, наложена им от процесите на формирането на сръбската и българската нация. Така те провъзгласяват в своите произведения почти едни и същи идеи и „програми“, които ние характеризираме като възрожденски — народен език и просвета, духовна и църковна самостоятелност, политическа независимост и свободно развитие на техните отечества,¹¹¹ макар и по различен начин, различно време и обхват. Докато у Паисий всичко е кондензирано по един лаконичен, ярък и темпераментен начин, у Орфелин това е направено в повече време, в няколко произведения, с по-силни елементи на просветителство. При това Орфелин работи в „свободни“ условия, сред екипа на един Павел Ненадович, в рамките на църковно-политическата и културно-просветната политика на Карловачката митрополия, с по-близък достъп до печатниците в Римник, Виена и Венеция, докато Паисий работи при съвсем тежки условия, които са добре изяснени.¹¹² Разбира се, има и други сходства, които се дължат повече на случайност, например крехкото здравословно състояние и сравнително краткия им, но ярък живот;¹¹³ „забравянето“ на имената им от съвременниците и претокриването им след близо сто години;¹¹⁴ противоречивата оценка за личността, ролята и значението им във възрожденските процеси¹¹⁵ и др. Обща черта е скромността им,¹¹⁶ грижата им преди всичко към „простия читател“,¹¹⁷ използването на термина „славяно-“, допълвайки го съответно с „български“ и „сръбски“ за своите произведения и т. н. Обща е лю-

бова и уважението на двамата към Русия, към нейната мощ, култура и влияние за напредъка на българи и сърби, за тяхното освобождение.¹¹⁸

Често престоят на Паисий в Сремски Карловци се свързва с онези места от творбата му, в които се казва „многожди укараху нас сербие и греци за что не имеем история“ и се допуска, че е имало спорове на тази тема. Според нас такава постановка на въпроса е неправилна, и то по една проста причина. Най-напред, защото Паисий употребява думата „многожди“, която напомня за продължително време, а не за два-три месеца, колкото е престоят му в Сремски Карловци; второ, защото такъв упрек може да отправи човек, който не познава историята, а случаят с един Ненадович, с Раич или Орфелин е такъв, че те не само много добре познават историята на единия и другия народ, но дори я отразяват в трудовете си, както това прави болшинството от сръбските историци от XVIII в. — като се почне от граф Дж. Бранкович, Симеон Пишчевич, Василий Петрович, Павле Юлинац и се свърши с Раич.¹¹⁹ Ако е имало спорове, те са били на друга плоскост — сблъскването на държавноправните традиции на българи и сърби, които имат дълга история и в рамките на една статия не могат да се разгледат.¹²⁰ Тези държавноправни традиции от средновековните балкански държави остават да се поддържат от църквите, а в случая със сърбите те именно стават и ръководни идеи, политика и практика на една институция — било то Печката патриаршия, било Карловачката архиепископия-митрополия.¹²¹ Нещо повече, с проекциите на тези държавноправни традиции и политика Паисий се сблъсква в своята съвременност както в Хилендар¹²² от страна на привържениците на Печ, така и в „Стематографията“, чието издаване е пряка издателска политика на митрополията.¹²³ В тази връзка са и някои действия за „освобождаване“ на българските земи и включването им в „свободната сръбска държава“, предприети преди и малко след 1761 г.¹²⁴ Всичко това налага отпечатъка си и върху Паисиевия труд и подчертаването не на едно място на факти, които да се противопоставят на подобни претенции наред с другите причини, отнасящи се до османското робство и анти-българската роля на Цариградската патриаршия.

След разделялата си през лятото на 1761 г. Паисий и Орфелин поемат своите творчески пътища. Орфелин напуска „канцелистката си служба“ през 1762 г. и до края на живота си през 1785 г. издава редица книги, учебници и списания.¹²⁵

Паисий Хилендарски, обогатен от своя престой в Сремски Карловци, в Нови Сад, Фрушкогорските манастири и в другите селища в района на Карловачката митрополия, се завръща в Хилендар, премества се в Зограф и бърза да завърши час по-скоро своя труд. Но в стремежа си да даде на своя народ най-пълно историята му намира все нови и нови данни, обработва ги и прибавя към написаното, а с това премества и срока на окончателното завършване на творбата. И това е така, докато за намерените в Зограф извори казва „еще много известие и писма раде българи обретох“ и заключава — „и присъвокупих и скончах реченная в сию историйчу“.

В историческата епоха след 1761 г. Паисий и Орфелин ще се срещат неведнъж: „Плач Сербии“ и „История славянобългарска“ ще се съберат у Неофит Бозвели, за да се вляят в „Мати България“; през 1792 г. българинът Марко Теодорович ще финансира отпечатването на Орфелинова книга, която води далечното си начало от „Калиграфия“-та от 1759 г., за да се разпространява еднакво в сръбските и българските земи, където ще се подвързва наедно с Паисиевата и Раичевата истории;¹²⁶ специално направен препис от Паисиевата история ще извърви на ново пътя до Сремски Карловци, за да заеме място в патриаршеската библиотека до книгите на Захарий Орфелин.¹²⁷

Колкото и да е различно „относителното тегло“ на всеки един от тях, контактите им от 1761 г. са част от многото допирни точки на техния жизнен и творчески път, поради което и след срещата им от 1761 г. всеки един продължава да служи със своето дело на своя народ, на славянството.

- ¹ И в. Д. Шишманов. Студии, рецензии, писма. С., 1969, с. 160.
- ² Пак там.
- ³ Пак там, с. 140, 151 и сл.
- ⁴ Ем. Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Ч. I. II изд. С., 1964, с. 6—9, 85—88, 89 и сл.; Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1973, с. 141 и сл.
- ⁵ Б. Ст. Ангелов. Съвременници на Паисий. Кн. I. С., 1963, и кн. II. С., 1964. 232 с.
- ⁶ Цит. автор, кн. II, с. 16—17.
- ⁷ Пак там, с. 5.
- ⁸ П. Динев. Паисий Хилендарски и Доситей Обрадович. — В: В чест на акад. Димитър Косев. С., 1974, с. 59—63.
- ⁹ Пак там, с. 60.
- ¹⁰ Пак там, с. 63.
- ¹¹ Пак там.
- ¹² Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1930, с. 330 и сл.; Т. II. С., 1932, с. 377—379; срв. Б. Пенев. Началото на Българското възрождение. II изд. С., 1919, с. 20—28.
- ¹³ И в. Снегаров. Кратка история на съвременните православни църкви (българска, руска, сръбска). Т. II. С., 1946, с. 421.
- ¹⁴ Пак там.
- ¹⁵ Пак там, с. 422: „Апостолское млеко, т. е. кратчайше Християнское учение, чрез вопросы и ответы просто сербском матернем языке.“
- ¹⁶ Вж. Дипломатический словарь. Т. II. М., 1971, с. 29.
- ¹⁷ Пак там.
- ¹⁸ Г. Станојевић. Србија у време Бечког рата. Београд, 1976, с. 177 и сл.
- ¹⁹ Пак там, с. 186—187.
- ²⁰ Пак там, с. 232.
- ²¹ За него вж. М. Павић. Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII в.). Београд, 1970, с. 80, 338—340, 506.
- ²² Вж. Орѣа Enciklopedija. Т. IV. Zagreb, 1978, s. 285— до ликвидиранието на Печката патриаршия през 1766 г. Карловачката митрополия е била под нейната юрисдикция, след което самата тя става самостоятелна. За ролята на австро-турските войни и последвалите ги събития като предпоставка за Сръбското възрождение вж. и у: В. Трайков. Идеологически течения и програми в националноосвободителните движения на Балканите до 1878 г. С., 1978, с. 28 и сл.; също у Стр. Димитров и Кр. Манчев. История на балканските народи. С., 1971, с. 102—104, 162 и сл.
- ²³ М. Павић. Цит. съч., с. 24.
- ²⁴ Пак там, с. 33; така например по молба на Мойсей Петрович руският Синод изпратил 400 от букварите на Теофан Прокопович, 70 броя граматики от Мелетий Смотрицки и пълен комплект богословски книги за 12 църкви — пак там, с. 64.
- ²⁵ Пак там, с. 33.
- ²⁶ Пак там.
- ²⁷ Ролята на Сремски Карловци като възрожденски сръбски център, през който проникна западното и особено руското влияние в цяла Югоизточна Европа, и по-специално на Балканите, е неведнъж изтъквано в сръбската, югославската и българската историография. Неотдавна в тази връзка В. Вулетич писа, че „един от най-талантливите и най-значителни сръбски писатели и културни дейци през XVIII в. Захарий Орфелин със своята разнообразна дейност е допринесъл за по-дълбоко и по-съдържателно влияние на Русия върху сръбската култура“ и като доказателство сочи Орфелиновото „Житие и славные дела государя императора Петра Великого“ (1772) и „Славено-сербский Магазин“ (1768) — вж. В. Вулетич. Улога Русије у културном и националном развоју Срба у 18. и 19. веку. — В: Славянские культуры и Балканы (2). С., 1978, с. 143—162, 149 и 150.
- ²⁸ Вж. Ђорђе Игњатовић. Неофит Хилендарски и Србија. Из историје бугарског просветног и црквеног покрета 1835—1844. — В: Balcanica (IV), 1973, с. 240; Ђорђе Игњатовић е автор и на дисертационен труд от 1964 г., посветен изцяло на „Србија и Бугарски преподобни — књижевни и културно-просветни везе Срба и Бугара у XVIII и XIX веку (1762—1878)“.
- ²⁹ Јован Скерлић. Српска књижевност у XVIII веку. Београд, 1909, с. 262.
- ³⁰ Пак там.
- ³¹ Пак там.
- ³² Н. Драгова. Книга за Паисий. С., 1972. 170 с.
- ³³ Хр. Гандев. Проблеми на Българското Възрождение. С., 1976, с. 39.
- ³⁴ Н. Драгова. Цит. съч., с. 64. Същите мисли авторката поддържа и в по-късни свои публикации, например: „Создание книги стало возможным для Паисия только после его пребывания в Сремских Карловцах. Там Паисий получает полную для того времени информацию

на славянском языке по историографии болгар. Его вдохновляют болгарские страницы „Стематографии“, но он воюет против данных, посвященных сербской истории, доказывая, что в 60-е годы XVIII века уже невозможна деятельность „общего иллирико-раисианского“ деятеля, каким себя называл Жефарович“. — В: Болгарские культурные центры XVIII века и начала XIX века, статия, поместена в сб. Славянские культуры и Балканы (2). С., 1978, с. 23; срв. също: Н. Драгова. Данни за църковния живот на балканските търговци в Кечмет (Унгария) през XVIII в. — В: сб. Из историята на Балканското Възраждане. С., 1977, с. 123—134 и сл.; Формиране на българските истории през XVIII в. — В: сб. Проблеми на балканската история и култура. С., 1979, с. 127—140.

³⁵ Например Т. Събев. О. Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело, значение, ГДА(Х)XXXVIII, 13. Ч. I. С., 1963, с. 370 и др.

³⁶ Така в „История на българската литература“. Т. II. С., 1966, с. 174, 293, главно по Ив. Д. Шишманов, името на Орфелин е свързано само с влиянието, което като представител на „сръбската диалогична литература“ той е оказал върху Неофит Бозвели и П. Р. Славеиков; Стр. Димитров и Кр. Манчев в цит. съч., с. 147, поставят Орфелин наред с Доситей Обрадович в главното „Сръбско просвещение“, подчертават, че „Сремски Карловци става център, който се посещавал и от просветните дейци на другите славянски народи; там отива и Паисий да събира материали за написване на своята „История славянобългарска“; Орфелин е „един от видните дейци на сръбското просветно движение от онова време, който през 1761 г. издава във Венеция книгата си „Плачът на Сърбия“, със „Славяносръбският магазин“ от 1768 г. се обвърнал с призив към сърбите да залагат за развитие на образованието, да изучават своята история и т. н. и се заключава, че „с цялата си дейност З. Орфелин става изразител на стремите на сръбския народ към независимост“.

³⁷ Ил. Конев. Литературни взаимоотношения и литературен процес. С., 1974, с. 89.

³⁸ Пак там, с. 93.

³⁹ Пак там, с. 142.

⁴⁰ Пак там, с. 240: „... който през първата половина на XVIII в. ... участва в литературния живот на Сърбия, по-специално с „Трагедия, сиреч Печална повесть о смерти последнего царя Сербского Уроша Пятаго, и о падении Сербского царства.““;

⁴¹ Ил. Конев. Русско-балканские литературные взаимоотношения в процессе формирования балканских национальных культур. — В: сб. Славянские культуры и Балканы (2), С., 1978, с. 173, 179, 180.

⁴² В. Трайков. Цит. съч., с. 54—55, с позоваване на R. Samardžić. Les idées du siècle des Lumières et l'éveil national des peuples yougoslaves, in: Les Lumières et la formation de la conscience nationale chez les peuples du Sud-Est européen. Actes du Colloque International, organisé par la Commission de l'AISEE. ... Вус., 1970, p. 101—104. Между съвременниците на Орфелин В. Трайков споменава още Гаврило Венцеславович, Павле Юлианац и Йован Раич, подчертавайки: „Най-крупната фигура сред сърбите през XVIII в. обаче е Доситей Обрадович (с. 55).

⁴³ Така например, докато Б. Пенев (цит. съч., изд. от 1976 г., т. I) споменава името на З. Орфелин във връзка с „кръстосаното западно и руско влияние през Сърбия“ (с. 68) и по-късно, когато говори за Буквара на Марко Теодорович, „родом българин от Разлог“ (с. 268—270), то автори, посветили на Паисий самостоятелни изследвания, разглеждат Сремски Карловци, но не и З. Орфелин — например: В. Велчев. Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело. С., 1981, 215 с.; Ем. Георгиев. Цит. съч., 1973, 375 с.; същият. Ревнители на българското отечество. С., 1966; същият. Паисий Хилендарски — между Ренесанса и Просвещението. — В: сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 253—284; Хр. Христов. Паисий Хилендарски. Неговото време, жизнен път и дело. С., 1972, с. 50, 78—79, 190—191, 201—202 и сл. (само за Сремски Карловци), и други автори.

⁴⁴ М. Арнаудов. Творци на Българското Възраждане. Т. I (Първи възрожденици). С., 1969, с. 20—21, с общото заключение на автора, че сръбското просветно и културно движение, в т. ч. и в Сремски Карловци, „не е могло да не направи известно впечатление на нашия историк и да го утвърди в намеренията му да издаде своя започнат вече труд“ (с. 21), допускайки и личен контакт на Паисий с Партений Павлович, макар и не в Сремски Карловци (с. 21—22). Становището на цит. автор Паисий да се запознае с двете поеми на Захарий Орфелин днес може да се счита за преодоляно, тъй като е точно установено, че „Горестният плач“ е печатан още през ноември 1761 г., а Плачът Сърбији — в края на 1762 или дори в началото на 1763 г. — едновременно с Г. Михайловић. Српска библиографија XVIII века. Београд, 1964, бр. 42 и 48. По наше мнение обаче е напълно възможно със съдържанието на тези две поеми Паисий да се запознал два пъти — един път в личния разговор с автора им, а втори път — след тяхното излизане, в който случай влиянието им върху Паисиевата история ще да е по-ограничено.

⁴⁵ Пак там, с. 21.

⁴⁶ М. Арнаудов. Паисий Хилендарски — личност, дело, епоха. II изд. С., 1972, 167 с.

⁴⁷ Срв. например у: Й. Иванов. Българите в Македония. С., 1917, с. 85: „След Жефаровича в Австрийска Сърбия виждаме да отива бащата на българската история Паисий, който бил родом от рилските предели. През 1761 г. той работил в сръбската патриаршеска библиотека в Карловци, упътван от сръбския историограф, посърбения българин Йован Раич (док. № 87), и на следната 1762 г. написал своята прочута „История славянобългарска“, а на

с. 195 — и личните признания на Раич за българския му произход. През 1761 г. Раич е бил подавател по география и риторика в латино-славянската школа в Сремски Карловци — за това вж. подробности у Др. В. Л. Николитч-Голошин, в ст. му „Архимандрит Јован Раич“ в сп. „Коло“, књ. V, св. 3/1. II. 1903 г., с. 176 — 177.

⁴⁸ М. Арнаудов. Цит. съч., 1972, с. 75.

⁴⁹ Пак там.

⁵⁰ Вж. подробности у: Й. Иванов. Цит. съч., 1914, с. XXV и LXIII.

⁵¹ Пак там, с. XXV.

⁵² Пак там, с. XXIV.

⁵³ Пак там.

⁵⁴ Харалампије Поленаковић. Неколико непознатих података о Пајсију Хиландарском. — В: Хиландарски зборник, Београд, 1966, књ. 1, с. 171—180; срв. П. Динесков. Из историјата на българската литература. С., 1969, с. 167—173; М. Арнаудов. Цит. съч., 1972, с. 165—166; Хр. Христов. Цит. съч., 1972, с. 169—170; Б. Ст. Ангелов. „Първообразът на „История славяноболгарская“. — В: Векове, г. I, 1972, кн. 4, с. 41—42 и др.

⁵⁵ Вж. Матеја Матејић. Hilandar Slavic Manuscripts. The Ohio State University Columbus, 1972, and М. Матејић. Hilandar Slavic Codices. OSU Slavic Papers No 2, Columbus Univ., 1976; срв. М. Матејић. Hilendar at the time of Paisij Hilendarski: 1745—1773. — Palaeobulgarica, IV, 1980, 3, p. 38—41, а също така: Дим. Богдановић. Каталог Хирилских рукописа манастира Хиландара. Београд, 1978, с. 8—9 и 17—18, където се уточнява, че трудът е резултат на подобна на акцията на Унив. Колумбия (САЩ), проведена от югославски учени от 1970 до 1974 г.; в тази връзка вж. и труда на Дејан Медаковић. Манастир Хиландар у 18. веку. — В: Хиландарски зборник, књ. 3, Београд, 1974.

⁵⁶ Дејан Медаковић. Цит. съч., 1974, с. 20, където се посочва, че текстовете на двата договора се пазят в Хиландарския Архив (Х. А. фасц. 1, св. 3, бр. 17 и 18/1761 г.).

⁵⁷ По-късно от Договора от 15—17 юли 1761 г. от фотокопие коментира Б. Раиков. Един документ за Паисий Хиландарски от 1761 г. — Народна култура, бр. 42, 1976; Свярност и усърдие. — За буквите, бр. 2, 8 дек. 1979, с. 14, и пълния текст на № 17 в: Б. Раиков. Един документ за Паисий Хиландарски от неговото пребиваване в Сремски Карловци през 1761 г. — Сб. Българско средновековие. С., 1980, с. 118—123.

⁵⁸ Б. Раиков. Цит. ст., 1980, с. 122.

⁵⁹ Пак там, с. 118—119.

⁶⁰ Вж. И. Веселинов. Један податак о ширењу Орфелинових бакрорезних књига. — Библиотекар, г. XXVIII (1976), 3—4, с. 431—писмото на Ненадовић започва с пълната му титул: „Павелъ Божією Милостію православный Архієпископъ Карловачкій и всего в державе ихъ Цесаро-Кралевскаго Величества обретающагося Славено-Сербского и Валахийскаго Народа Митрополитъ и обоихъ Цесаро-Кралевскихъ Величествъ Тайный Советникъ“ — в обръщението на хиландарци към него от 14 март 1761 г. ще срещнем и „Гдинъ Архієпискпъ и верховный митрополитъ“ (!); вж. особено Дејан Медаковић. Цит. съч., 1974, с. 9, 15 и сл.; Д. Медаковић. — В сб. Хиландар. Београд 1978, с. 176, 178 и др.

⁶¹ Вж. например М. Павић. Историја спреке књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам. Београд, 1979, с. 53, 61 и сл.

⁶² За архимандрит Герасим вж. подробности в сб. „Хиландар“, 1978, с. 176—186.

⁶³ Дим. Руvaraц. Ко е писац књиге „Житіе и славныя дела Государя Императора Петра Великаго...“ — В: Гласник Српског Ученог Друштва, књ. 72, Београд, 1891; Тихомир Остојић. Српска књижевност од велике сеобе до Доситеја Обрадовића. Сремски Карловци, 1905, с. 69—70 и 83—100; Т. Остојић. Захарија Орфелин. Живот и рад му, 1923, с. 7—221; Др. Мита Костић. Непозната дела Захарије Орфелина. — В: Прилози за књижевност, език, историју и фолклор, књ. прва, св. прва, Београд, 1921, с. 86—92; същият. Српски бакрорези осамнаестог века, Нови Сад, 1925, с. 3—12; Павле Поповић. О изворима „Славено-Сербског Магазина“ од 1768. — Просветни Гласник, № 3, 1912, с. 281—289; Јован Скерлић. Српска књижевност у XVIII веку, Београд 1909, с. 246—253; Г. Микайлович. Српска библиографија XVIII века, Београд, 1964, бр. 56, 65, 74 и мн. др.; С. Паланчанин. Л. Чурчић и др. — В: Орфелиново Житіе Петра Великог (1772—1972), Нови Сад, 1972, 115 с.; М. Павић. Пос. съч., 1979, с. 45, 53, 55, 57, 61, 65, 76, 84, 86, 121, 207 и др.; М. Павић. Пос. съч., 1970, с. 18, 24, 27, 31—40 и др.; Радован Самаричић. Писци српске историје. Београд, 1976, с. 40, 48, 69, 80; сп. Библиотекар, г. 28 (1976), св. 3—4, с. 393—524, посветено на 250-годишнината от рождението на Захариј Орфелин, и др.

⁶⁴ Вж. С. Паланчанин. Пос. съч., 1972, с. 3, и Т. Остоич. Пос. съч., 1923, с. 21: „Првих 25 година, врло важних у развитку сваке индивидуе, потпуно су у тами. После године рођења је прва година из живота Орфелинова коју имамо забележена година 1751.“

⁶⁵ Вж. С. Паланчанин. Пос. съч., 1972, с. 3.

⁶⁶ Пак там, с. 4.

⁶⁷ Пак там.

⁶⁸ Пак там, с. 4 и 7.

⁶⁹ Пак там, с. 4—5.

⁷⁰ Т. Остич. Пос. сѣ., 1923, с. 46—47.

⁷¹ Пак там, с. 197—221; Душан Поповић. Захарија Орфелин као библиограф. — В: Библиотекар, 1976, с. 441—448.

⁷² И. Веселинов. Пос. сѣ., 1976, с. 431—432.

⁷³ Вж. подробности у: Н. М. Петровскій. Библиография. — Известия отделения русского языка. . . г. XV/1910, св. 3, с. 302: „IV. Доносъ митрополита черногогорскаго Васидія Петровича на архиепископа карловецкаго Павла Ненадовича (1754 г.)“; накратко, историјата започва от Р. Х. през 1749 г., кога П. Ненадович на среща с граф Бестужев-Рюмин (1688—1760), руски посланик във Виена (1749—1752), моли императрицата да му изпрати книги и учители, „и на российскомъ коште содержались“, позовавайки се на практиката от 20-те и 30-те години на века; установявайки, че П. Ненадович събира средства, като продава безплатните книги, получени от Русия, на 5 авг. 1754 г. Вас Петрович пише нов „доносъ“, „о продерзости и безбожныхъ поступкахъ епископа Карлевцакаго Ненадовича, кое важное дело не изволите туне упустакъ, ибо в томъ великая надежда состоит, инако же православные народы в край гонены останутся и Всероссийскому Императорскому двору великое предосуждене учинеть“.

⁷⁴ Част от хиландарските книги изгорели по време на пожара от 1722 г., поради което били оделени средства за попълване на библиотеката: нов пожар през 1776 г. отново намалил книгите на манастира (в т.ч. и книжовни паметници-извори на Паисиевата „История“), за разменянето на книги от Хиландар за Сремски Карловци и обратно вж. Дим. Богдановић. Цит. сѣ., 1978, с. 181: „Сја книга глаголема Силлогизмо из олтарске ку е пренесе игумен Герасим у србску земљу на прочитане. Паки е донесе поп Герасим, и прежде сего изгоре манастир 1722, от гирг Св. Сави до пирг Св. Георгие. . .“ (приписка към бр. 474).

⁷⁵ С. Паланчанин. Цит. сѣ., с. 7.

⁷⁶ Й. Иванов. Пос. сѣ., 1914, с. XXIV.

⁷⁷ Там, с. XXIV; за „хиландарските кути“ вж. у: Дим. Богдановић, Војислав Ј. Ђурић, Дејан Медакловић. Хиландар. Београд, 1978, с. 175—176, 178, 182.

⁷⁸ Л. Чурчић. Захарија Орфелин и српска книга. — В: Библиотекар, 1976, с. 399—401; Г. Михайловић. Цит. сѣ., 1964, бр. 34, 35, 36, 39.

⁷⁹ М. Павловић. Цит. сѣ., 1979, с. 53—86; Павле Поповић. Пос. сѣ., 1912, с. 281—289.

⁸⁰ Освен цит. автори в бел. 78 вж. още: д-р Мита Костић. Српски бакорези осамнаестог века. Нови Сад, 1925, с. 9, 10, 11.

⁸¹ Г. Михайловић. Цит. сѣ., 1964, бр. 34 и бр. 35.

⁸² Пак там, бр. 36: „Новая и основательная Славено-Сербская. . . Каллиграфия в Карловце, 1759.“

⁸³ Пак там, бр. 40: „Ода на воспоминание втораго Христова пришествия по образи песни Лва Премудраго. . . на славенски Пароениемъ (Павловићем). . . епископомъ приведенная стихами же славенскими Захариемъ Орфелиномъ. . . устроенная. . . В'Венне, 1760.“

⁸⁴ Пак там, бр. 33; срв. Л. Чурчић. Цит. сѣ., 1976, с. 399.

⁸⁵ Првото предпологаемо птување е до Римник, до април 1761 г., във връзка с отпечатаната там т. нар. „Србљак“ — вж. Г. Михайлович. Пос. сѣ., 1964, бр. 43, където е дадено цялото заглавие.

⁸⁶ С. Паланчанин. Пос. сѣ., 1972, с. 4—7.

⁸⁷ Пак там, с. 6—7.

⁸⁸ Вж. Др. Љубомир Дурковић-Јакшић. Орфелинова библиотека. — В: Библиотекар, 1976, с. 438, върху корицата на книгата на Johann Casimir Koblenz von Wartenberg, „Väterliche Instruction an seine Kinder“, Berlin, 1718, а на чисти листа, добавени от собственика ѝ, има неразгадан по смисъл текст: „У. . . 5/у Новом Саду 1/у Бечу 3/у Новом Саду 1/у Аугсбургу 2/“ — срв. Остич. Цит. сѣ., 1923, с. 203.

⁸⁹ Др. Любомир Дуркович-Јакшић. Пос. сѣ., 1976, с. 438.

⁹⁰ Х. А., фасц. 1, св. 3, № 17 (по Д. Медаковић. Цит. сѣ., 1974, с. 21); фотокопије на целия екз. от договора вж. у Б. Райков. Пос. сѣ., 1980, с. 120—121.

⁹¹ Х. А., фасц. 1, св. 3, № 18 — публикува се за пръв път.

⁹² Вж. Боровице Маринковић. Извори за Орфелинову преписку (I). — Библиотекар, 1976, с. 496—497 и сл.

⁹³ Например в „Калиграфия“-та от 1759 г., 1778 и 1784 г.; срв. у Л. Чурчић. Пос. сѣ., 1976, с. 419: „У исписивању књиге коју је посветио бачком епископу Мојсеју Путнику, он није штедео своје богато знање. Можда је, као и толики други на првом послу, у томе чак и претерао. У посвети епископу бачком употребио је чак еданаест различитих типова калиграфских слова.“

⁹⁴ Описание на печата вж. у Б. Райков, статията „Един документ за Паисий Хиландарски от 1761 г.“ — Народна култура, бр. 42, 1976, с. 3.

⁹⁵ Вж. бел. № 88.

⁹⁶ Й. Иванов. Цит. сѣ., 1914, с. XL.

⁹⁷ Т. Остич. Пос. сѣ., 1923, с. 17, пише сам за себе си, че докато е подготвљал за печат труда си „Српска књижевност од велике сеобе до Досите а Обрадовића“, „он је тражио нов материјал у Митрополитској Архиви и Библиотеци. Срећа га је послужила те је у алхиви дошао

до неколку докумената кои се тичу Орфелина, до аката и протокола које је Орфелин као целест митрополита Ненадовића писао и водио, до грамата које је он цртао и сликао“ и че нататшните му усилия в осветляването на Орфелиновиа живот и творчество са го ответи от Карловиц в архивите на Нови Сад, Белград, Висна и т. н. (с. 18).

⁹⁸ Пак там, с. 24.

⁹⁹ Деян Медакович. Пос. съч., 1974, с. 71—72 и др.

¹⁰⁰ Й. Иванов. Пос. съч., 1914, с. XXIV.

¹⁰¹ Пак там, с. XXV.

¹⁰² Пак там, с. XXVI.

¹⁰³ С това се обясняват и различията в описите, извършени от различни автори от Горович и Сава Хилендарец до Дим. Богданович и М. Матеич — вж. например у Д и м. Богданович. Цит. съч., 1978 — предговора, с. 17—18 и сл.

¹⁰⁴ Д. Давидов. Стематогрaфия. Изображеније оружиј илирических. Нови Сад, 1972, с. 6, 8, 22, 27, 28(!), 29 и 30.

¹⁰⁵ Л. Чурчич. Пос. съч., 1976, с. 397.

¹⁰⁶ Душан Панкович. Пос. съч., 1976, с. 441—450.

¹⁰⁷ Й. Иванов. Пос. съч., 1914, с. 85.

¹⁰⁸ На тази особеност на Зографския първообраз обрна внимание още Й. Иванов — вж. съч., 1914, с. XXXIV и сл. Тъй като този въпрос е предмет на отделно наше изследване, тук не се спираме на него.

¹⁰⁹ Тази теза поддържат на различни места в трудовете си акад. М. Арнаудов и акад. Д. Динев.

¹¹⁰ Например Л. Чурчич. Пос. съч., 1976, с. 404: „Зна се, срећом, да је баш он 1768. већ стајао иза Кратког увода у историју порекла славеносербског народа Павла Јулинина.“

¹¹¹ Вж. М. Павич. Пос. съч., 1979, с. 86.

¹¹² Вж. сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 7—251.

¹¹³ Т. Остоич. Пос. съч., 1923, с. 44: „Орфелин је био слабе телесне конституције. Често се тужи на „худост својега здравља.“

¹¹⁴ Там, с. 11: „Тако је, дакле, Орфелин не само у книжевности заборављен, него му је и спомен затрвен.“

¹¹⁵ Пак там, с. 8: „... протосинђел Чирил Живковић вели да га „за учена човека нико не цени“, да је у високим наукама несавршен“ и да, стога, од негова рада мало њих очекују „што полезно“. Л. Чурчич. Пос. съч., 1976, с. 394: „Али, чини се Захарија Орфелин је Србина дошао са книгом рано, чак прерано. Тешко да су га и образованији могли схватити. Срећом, он је веровао у књигу и у оне, којима ју је намењивао. Бар он није сумњао, и бар је он прекорачио ону судбоносну и неопходну међу после које се није ни могло ни смело натраг.“

¹¹⁶ В предисловието към „Житие... Петра Великаго“ Орфелин пише, че откъм училищно образование е „веома недостаточен“ — „одно толко чтеније книг било мње Академијеју и самоју наукоју“ — вж. Йован Скерлич. Пос. съч., 1909, с. 263.

¹¹⁷ В „Славено-Сербския Магазин“, 1768, Орфелин подчертава, че списанието ще се издава „ради общте ползе“ и че ще съдържа повече „кратких колико (е) възможно и простих сочинениях, что би свакому охотнику книги нихове имати и читајући не трудно разумевати възможно било...“ — вж. М. Павич. Пос. съч., 1979, с. 86.

¹¹⁸ Преклонението пред мошта и културата на Русия по онова време е общо не само за българи и сърби, но и за гърците. По времето, когато Орфелин се труди над книгата си за Петър Велики, в Русия се появява известният „Наказ“ на Екатерина Велика — през 1767 г.; над негови превод на новогръцки по същото време се труди в Лайпциг и „Иеродякон Евгений Вулгарис“, през 1770 г. едновременно се появяват Орфелиновото „Житие Петра Великаго“ и провoдът на Вулгарис на „Проект Уложения“, в предговора на който е наречен „всеподобнейшій и последний раб Евг. Иерод. Вулгаръ“; в предговора четем: „Сия книга е при нынешних Вашего Императорскаго Величества, по земли и морю, геройских действиях, и най-паче может быть поводом к повлачению единовѣрных христіанъ изъпользъ Агарянскаго мучительнаго ига, подъ многимиудостивѣйшаго Вашего Величества, покровительствъ: когда они услышатъ установляемое в здѣшней славной имперіи о Вашихъ подданныхъ толь человеколюбно...“ — вж. Наказъ Ея Императорскаго Величества Екатерины II. Учрежденной комисіи проекта Новаго Уложения, переведенный на общій нынешній Греческій языкъ иеродіакономъ Евгеніемъ Вулгаромъ, П., 1770 г., с. 1, 3, 3а; няколко години преди тези книги П. Хилендарски включва в своята „История“ ярки мисли за Русия и нейната воєна и културна мош; разбира се, както сочи Б. Пенев, руското влияние е проникнало и чрез Сремски Карловиц в българските зими, чрез руските буквари, за да усвоятъ учениците „не само черковни, но и гражданския писания“ — вж. Б. Пенев. Пос. съч., т. I, с. 353.

¹¹⁹ Вж. М. Павич. Пос. съч., 1970, с. 325—354.

¹²⁰ Вж. по-подробно у др. Рајко Л. Веселиновић. Единство у разјединости. — В: сб. Српска православна црква. 1969, с. 217 и сл.

¹²¹ Пак там, с. 118 и сл.

¹²² Например с гравюрата на Хилендар, издадена от хилендарци — привърженици на Печката патриаршия в Москва 1757—1758 г. — с простиране на обхвата ѝ и над български светци и манастири.

¹²³ Д. Давидов. Пос. съч., 1972, с. 27.

¹²⁴ Вж. подробности по въпроса у Любомир Дуркович-Якшич, статията „Удео Петийске митрополије у борби за успостављање редовног стања у Српској православној цркви. — В: сб. Српска православна црква. 1969, с. 241 и сл.; за общото икономическо, политическо, военно и духовно-културно състояние в сръбските земи по това време (втората половина на 50-те и началото на 60-те години на XVIII в.) вж. в Istorija Jugoslavije, Drugo izdanje. Beograd, 1973, str. 179 sl., 189 sl., 169—178, 195, които поради липса на място не можем да резюмираме дори.

¹²⁵ С. Паланчанин. Пос. съч., 1972: след март 1762, най-късно до юли с. г. Орфелин преустановява службата си на „канцелист“ при Ненадович и се премества в Темешвар (с. 8); през април 1764 г. печата „Первое учение. . . Букварь“, две стихосбирки и преводи от руски език (с. 8—9); 1765 г. — „Исторически песни“ и „Исторически календар“, плюс увода към „Историята“ на Павле Юлинач (с. 9); 1768 г. — известния „Славено-Сербский Магазин“ (с. 9—10), а през 1770 г. получава разрешение за печатане във Венеция на „Житието“ на Петър Велики, известно в няколко варианта и най-занимаващо изследвателите на Орфелиновото дело и живот (с. 12 сл., 19—98); в ръкопис е оставил и голяма книга против Ватикана и католичеството, в което се споменава и за българите и тяхната църква (с. 12); след 1774 г. намалява книжовната дейност, задоволявайки се с преиздаване, преработка и допълнение на предишните си творби (с. 13—18).

¹²⁶ Вж. Б. Пенев. Цит. съч., в изд. от 1976 г., I, с. 268—270, и Й. Ивандов. Български старици из Македония. С., 1908, с. 266—267, за намерени екземпляри в Самоковско и др.

¹²⁷ Вж. Маньо Стоянов. Преписи на История славянобългарска, статия — В: сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 575: „14. Карловешки препис от началото на XIX в., намира се в Патриаршеската библиотека в Белград“ — за него срв. Б. Ст. Ангелов, История славеноболгарская, приложение II, с. 174—179.

ЕСТОНСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ПРИСЪСТВИЕ У НАС

ГЕОРГИ ВЪЛЧЕВ

Стихове от естонски поети се появяват в българския печат през втората половина на 50-те години. Под тях най-често е отбелязано: „Превод от естонски на Ангел Тодоров.“ (Към края на 1956 г. този наш поет посещава за пръв път Естония и още тогава, както и след посещенията си през 1960, 1966, 1974 г. той се връща с възторзи, които го правят ревностен популяризатор на естонската литература в България.) В самото начало, пък и до наши дни това са поетични преводи във вестници и списания, по-късно и в отделни издания: стихове от А. Алле, Й. Бърбарус, Л. Хайнсалу, А. Каал, А. Кярнер, Й. Сёмпер, Р. Първе и Юх. Сют исте; и „Избрани стихотворения“ от Юх. Смуул (изд. през 1962), от М. Траат „Стихове“ (изд. в 1972). И отново в периодичния ни печат — естонска лирика (П. Е. Руммо, Я. Каплински и, разбира се, от сродната с всички поколения Дёбора Вáаранди).

А естонската драматургия? През 60-те и 70-те години ни стават известни пиеси от Л. Кáхас, Р. Кáугвер, Е. Рáннет, А. Лийвес, М. Унт. Паралелно върви и представянето на естонски разказ, чиито най-добри майстори в изд. „Народна култура“ през 1978 г. изградиха сборника „Естонски разкази“. Популярен сред деца и възрастни у нас стана и Енно Рауд, носител на Андерсеновата награда. Твърде много е направено Юхан Смуул да заговори пред българския читател не само като поет, но и със своите колабръньонски „Монолози“ (в превод на А. Димитров от 1980 г.); със славните си репортажни откровения „Ледената книга“ (бълг. изд. през 1962), „Японско море. Декември“ (1971). „Светлина в Коорди“ от Х. Леберехт е първият естонски роман, появил се в български превод през 1958 г., последван от поредица блестящи романисти: Й. Сёмпер — „Червените карамфили“ (1962), Фр. Туглас — „Малкият Иллимар“ (1965) и вече през втората половина на 70-те години: „Танц около парния котел“ на М. Траат, „Една нощ“ и „Капки дъжд“ от П. Кúусберг, „Малки романи“ от Енн Вéтемаа, „Загълхналите звънчета“ на Ем. Бёекман, „Живот и любов“ на А. Х. Тáммсааре, „Небесен камък“ от Я. Кросс. Издателство „Хр. Г. Данов“ в края на миналата година ни поднесе романа на Мати Унт „Есенен бал“, а издателството ни във Варна през тази (1982) година публикува „Пред прага на северното сияние“, чийто автор Лéнарт Мéри заедно с покойния вече Юх. Смуул държи първото място сред майсторите на репортажния роман в днешната естонска литература. Точно такъв един роман („Хвойната издържа и на суша“ от Юло Тóулик) подготвя за скорошно издание „Партиздат“. Въздържам се да цитирам естонските заглавия в най-новите планове на нашите издателства. Но не виждам сред тях авторски сборници на такива поетеси като Мариe Ёндер, Бетти Áлвер и Дёбора Вáаранди, които утвърдиха, тъй да се каже, матриархата в поезията на естонците...

Както и по отношение на други чуждестранни literaturи, преводната ни ориентация към естонската поезия и художествена проза е подвластна на предпочитания към „новото“ и „съвременното“. Информативен източник са преводите на руски език, от които се извършват и нашите, преводите на български. От втората половина на 70-те години се очертават и възможностите ни за превод от оригиналния текст. Сборникът „Естонски разкази“ от 1978 г. наложи тази тенденция. Лилия Величкова и Дора Янева, специализирали дълго време в Талин, се извиха с преводи

от естонската романистика. Но колкото и самоотвержени и надарени да са, двама или трима преводачи не са в състояние да ни представят една национална литература. Легендарния естонски епос „Калевипоег“, разноликото майсторство в естонската поезия може да усвоим посредством подстрочници, поетично обработени от наши поети, добре консултирани, с предпочитания и избор на оригиналния поетичен текст. . .

Позната не само у нас, но и на десетки други езици по света е естонската литература. Може би заради интензивното ѝ, почти лабораторно изследване на човека, заради изпитанието на човешките възможности върху един условен, психологически „модел“! Корените на плодотворното развитие нека не търсим само в литературното наследство на А. Х. Таммсааре (чийто столгодишнина от рождението отбеляза ЮНЕСКО през 1978 г.), но и при повествователите от 50-те години, на които „младите“ обърнаха гръб. Зашто именно от психологическата вгледеност на Р. Сирге и А. Хинт се роди и първообрази на историческите притчи при романиста Я. Кросс, безмилостният анализ в „малките“ романи на Енн Ветемаа. Очевидно от епическия роман на миналото изхождат и трите развойни линии в днешната естонска литература: етико-публицистичната линия, която е насочена не към панорамните изображения, а към отделната личност, към т. нар. удивителен човек, към онзи „чуждак“, който иска на всяка цена с добри дела, с ежедневното си поведение да оправдае своето съществуване (вж. например в „Дъждовни капки“ на П. Куусберг, изд. „Партиздат“, 1980 г.). При втората, етично-битовата линия, героят, както и преди, е погълнат от събитията, но вярата в отделния човек е по-държана (в последните романи на Ем. Беекман). Е. Ветемаа, Арво Валтон, М. Унт следват третата, етико-философската линия, която дава простор на асоциациите, на етюда, на условното, на иронията и гротеската. Според някои критици тези писатели не виждат човека във времето, а улавят времето през и посредством човека. . .

* * *

През последните тридесет години са написани толкова стихотворения за Естония от български поети, разполагаме вече с такова изобилие от репортажи, пътеписи, културни обзори! При обстоянни изследвания на културната ни и литературна взаимност те ще бъдат съответно оценени.

Но за публицистиката все пак ще стане дума и сега — за онази публицистика, на която бе отредено десетилетия наред да изпълнява функциите на литературна критика и коментатор на естонското литературно присъствие в България. Предисловия и послесловия (твърде рядко рецензии) към преводни издания на естонски белетристи и поети — такъв е досегашният актив на българската естонистика. И макар поетите да са пионери при популяризирането на естонската литература у нас, макар често пъти техните симпатии и предпочитания да са били изявени поетично, те не направиха опит за литературен анализ и още по-малко потърсиха желания синтез. В по-голямата си част съпроводните коментари, статии, бележки показват само в опростен, идейно-информативен план толкова самобитната поезика и проблематика. Така е например при „Ледената книга“ на Юх. Смуул, преди това — за романа на Ёрни Крустен „Млади сърца“ и не така отдавна — в бележките на „Танц около парния котел“ на М. Траат, за „Капки дъжд“ от П. Куусберг и за творбата на класика А. Х. Таммсааре „Живот и любов“. Трудно е да се прецени какви изменения би отбелязала нашата литературна критика, ако съпровождаше такива романи като „Малкият Иллимар“ на Фридеберт Туглас или пък „Малки романи“ от Енн Ветемаа! Някои от нашите преводи сме снабдили с вносно критическо слово: предговора на писателя В. Гросс към романа на Ем. Беекман „Загълхналите звънчета“, встъпителната статия на критика Е. Мällене към сборника „Естонски разкази“. В други случаи естонските писатели сами се представят с авторско слово пред българския читател, както например Юх. Смуул и Паул Куусберг (в „Една нощ“).

В определен смисъл преломен момент в статута, позициите и критериите на нашата естонистика бележи книгата за Естония „Родена от морето“, издадена през 1978 г., чийто автор е Лъчезар Еленков. Езикът на познанието и в тази книга не е избавен от илюзията на онези, които вярваха, че дори само в информативен план може да се постигне някаква всеобхватност

на националния универс. Л. Еленков ни се представя тук като репортьор, като историк и есеист, критик, литературен критик и политически наблюдател. Пише за миналото и за днешния ден в Естония, за работници и инженери, колхозници, за писатели и художници. Той ни разказва за езика и фолклорното съкровище на естонците и редът легенди и предания от този северен край. Но ако подходим към тази книга като към лирически дневник, какъвто без съмнение тя е, тогава и оценката ни ще бъде по-друга и по-достоверна. Неизменно е присъствието на поетичния субект в многостранното повествование, в очерците и ескизите, портретните наброски и импресии и това придава особена атмосфера и тоналност на тази книга — лирическа среща с Естония. Да, авторът действително е успял да скъси разстоянието от външния облик към вътрешния свят на естонец, към духовната му енергия, сътворила миналото, създала неговото настояще и определила бъдещия му живот в този северен край! Впечатляващ е портретният етюд за К. Смуул и съвсем точно — твърдението за матриархата в поезията на естонците. . . Книгата „Дънена от морето“ не е литературно есе, но експресивният език на автора е подсказал добре и на литературната критика, че в наше време не може и не бива да остане само при сухата справка по отношение на естонската художествена рецепция в България. . .

Най-сетне литературната ни критика връща на публицистиката заетите от нея за време на ползуване функции. Българската естонистика заговори вече с конкретен анализ и умение да провери, а възможно и да допълни въздействието на художествения превод с такова тълкуване, което търси най-напред единството между своеобразното и общото, конкретното и абстрактното, документалното и художественото. И отново един поет, почти връстник на Л. Еленков! Иван Биколов никога не е бил в Естония и не счита себе си за познавач на тамошната литература. Просто като редактор, внимателно и видимо с удоволствие, прочита краткия роман „Небесен камък“ на Яан Кросс и решава да напише предисловие към това издание на „Хр. Г. Данов“ от 1979 г. Ето така се появява първата у нас литературоведска интерпретация на художествена творба от даровит, съвременен естонски писател. Да, „това е роман исторически, при цялата условност на такова едно определение. Но едно по-точно жанрово уточняване го отнася към лирическата проза“ — пише нашият автор. И пак според него, написан леко и свободно, романът завладява читателя не толкова със своя сюжет, както с емоционалната си атмосфера, с пластичните и по-точно съвършени характеристики на героите и всичко това — на един прецизно използван език. Писателят е оставил героите сами да изясняват и тълкуват своето поведение, побуди преживявания и взаимоотношения. Така се е получило интересно съпоставяне, при което едни и същи събития могат да бъдат обгледани тристранно и да се проникне по-дълбоко в техния вътрешен смисъл. И. Николов намира, че главната героиня в „Небесен камък“ Кира се наредила с обаятелните образи в световната литература — Беатриче, Солвейг и Пушкиновата Татьяна. Бих искал да припомня и една аналогия, обогатила и така интересното наблюдение на нашия поет. „Времето, в което живеят, разговарят, влюбват се и страдат героите на Я. Кросс, е началото на миналия век, т. е. тогава, когато се пробужда и националното съзнание на нашия народ започнал да търси интензивно корените на националната си и духовна същност. В същото време край живописните брегове на Балтийско море, на хиляди километри от нас, героите от „Небесен камък“ в спорове утвърждават възрожденската повеля поетите да пишат, па макар на още суровия и неразработен, роден език. . .“

Разполагаме днес със сравнително цялостен в жанрово отношение преводен контекст на естонската литература, а литературно-критическият етюд на И. Николов разкрива възможностите ни за анализ и оценка на естонската художествена рецепция в България. . .

Споменах вече, че у нас са превеждани естонски пиеси. Макар да не познаваме все още драматичните творби на Ени Ветемаа, нито пък отдавна драматизиралите литературни шедьоври на класици като Китцберг и Таммсааре. Тъкмо поради това не мога да отмина и да не припомня за паметните спектакли на талинския „Ноортеатер“ (Младешки театър) у нас през първата половина на м. април 1979 г. Именно този театрален колектив запозна за пръв път така впечатляващо с естонската драма, актьорско майсторство, с оригинална постановъчна и режисьорска работа. Онези, които са имали възможност да видят спектаклите на „Ноортеатер“ в София, Благоевград и Перник, ще помнят за дълго обмислената ирационалният подход към своите роли на естонските артисти; един театрален ансамбъл, чувствителен

телен към новото в театралната стилистика, и в същото време — съхранил верността към традициите в родното изкуство и култура, с остро театрално въображение и склонност към проблемно сценично мислене.

Режисьорът на „Ноортеатер“ Кальо Комисаров и драматургът Мати Унт като събеседници с наши режисьори и писатели са показали висока професионална класа. Затова неслучайно в столичните ни вестници и седмичници, като например „Работническо дело“, „Народна култура“, „Пулс“, а също така и в най-близкия брой на сп. „Театър“ се появяват статии, рецензии и размисли за драматургията, режисурата, за артистичния състав от „Ноортеатер“ — представил се у нас с известни и непознати пиеси: „Чайка“ на А. П. Чехов, „Прокурорът“ на Г. Джагаров и „Генерална репетиция“ на М. Унт. . . Към пионерската мисия на този театър, изнесъл свои спектакли в България, непременно ще се връщат бъдещите изследователи на естонско-българските приобщения и в театралното изкуство. . .

Етнически и географски далечна литература, сътворена на един от трудните за нас езици, заявява за своето присъствие, изпреварила в България други видове изкуства от своята родина, за които при това не съществуват езикови бариери! Но, разбира се, имали сме срещи и с естонска музика, живопис и графика — за тях обаче е нужен вече разговор, воден от музиколози и изкуствоведи. . .

* * *

Нашата взаимност е двустранна и това е проучено добре в днешна Естония. Ако ние през последните три десетилетия приобщихме така интензивно и многостранно към нашата литература естонски художествени образци, то съприкосновенията на естонците с България датират още от времето на Освободителната война (1877—1878). В музея „Ф. Р. Кройцвалд“ в Талин се съхраняват скъпи реликви: спомени на естонски бойци за свободата на нашия народ, стихове, народни песни в оцелели ръкописни песнопойки. Твърде рано се появяват на естонски език и творби на наши писатели, за да констатираме днес едно значително наше литературно присъствие в Естония. И всички преводи се извършват от български език — как иначе в страна, прославяла се и със своите ерудирани преводачи от почти 84 езика. . .

* * *

Ако някога в някое от българските книгоиздателства бъде решено да издадат (по-точно да преиздадат) досегашни преводи от литературите на т. нар. по-малки европейски народи, т. е. онези литератури, които не са писани на световните езици (английски, руски, испански, немски, френски), тогава ще стане съвсем очевидно, че сме привлекли към нашата култура художествени творби, които защитават световния престиж на една или друга от тези национални писмености. В такъв един представителен двutomник (с досегашни, преработени или новопреведени творби от всички жанрове, с пълна библиография на художествените преводи и наш литературно-критически преглед, естонската литература би застанала на едно от първите места. . .

Софийският университет е излязъл с предложение в близко време да бъде открит лекторат по естонски език — третия културен език на угрофинистиката, който би трябвало да попълни тази дисциплина у нас и разкрие възможности за нови изяви на млади изследователи. Такъв един лекторат без съмнение ще поеме важна роля в плодотворно развиващата се българо-естонска културна взаимност.

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин и Ваймар, 1982, кн. 2

Малко преди смъртта си на 21. II. 1980 г. Алфред Андерш завърши повестта „Бащата на един убиец“. Роденият през 1914 г. писател живя до 1958 г. в родния си град Мюнхен, където бе виден издател и редактор в различни радиоинститути на ФРГ. След това обаче Андерш изостави всички свои официални постове и се пресели в Швейцария, където заживя като писател на свободна практика. Последната му белетристична творба (Андерш пише също стихове) предизвика силен отзвук в литературния свят и бе преведена на различни езици. През 1981 г. тя бе издадена и в ГДР.

На повестта „Бащата на един убиец“ е посветена статията под същото заглавие на Урула Райнхолд в рецензираната книжка на списанието за литературознание, естетика и теория на културата „Ваймарер бай-треге“.

С тази повест писателят се обръща към ранния период на своето развитие, който той разглежда през призмата на настъпилите социални и политически промени в Германия от последното десетилетие. Още в автобиографичната си книга „Черешите на свободата“ (1952) Андерш се занимава със събитията от своето детство, преживяно в края на Ваймарската република; там той разказва за членуването си в комунистическата младежка организация, описва идването на власт на фашистите в Германия, а също своя престой в концентрационен лагер и последвалия дълбок интерес към литературата и естетиката. Голямо място тук намира и опитът на Андерш от войната, преживяванията му като дезертър и пленник в американски военен лагер. В това произведение писателят схваща своя живот като път към опознаването на една екзистенциално разбираема свобода, която сякаш може да бъде постигната между двата фронта, „в уединението с бога и нищото“. Неотгуждената разказна перспектива в първо лице тук се явява като формално съответствие на схващането за свободата и личността, за което историческият опит бе преди всичко подтик за индивидуално себепостигане.

Подновеният интерес на Андерш към собствената биография се обяснява с промените, настъпили в историческите му възгледи, което се дължи до голяма степен на съвременните социални и културни конфликти на ФРГ, отбелязва авторката. В ситуацията на изострени обществени противоречия и кризисно развитие в страната писателят осъзнава своето недостатъчно обвързване с демократичните и социалистическите традиции в литературата, пораства потребността му да се запознае с опита на работническото движение и на антифашистката борба. Ето защо собствената му позиция на необвързаност, погрешно разбирана като състояние на свобода, става за него все по-съмнителна. С тази проблематика Андерш се занимава в своя роман „Ефраим“ (1967). Тъкмо през онези години редица писатели на ФРГ, като Хайнрих Бьол, Гюнтер Грас, Мартин Валтер, Петер Вайс и Ханс Магнус Енценсбергер, подложиха на преоценка собствените си социални позиции и стигнаха до твърде различни заключения. В отлика от Енценсбергер например Андерш никога не възприе крайното схващане за отказ от литературата или за самоограничаване до нейните оперативни възможности. Тогава той се дистанцира от радикалните възгледи на студентското движение и от идеологията на „Новата левица“, засягаща отношението между литературата и политиката. Андерш остана на становището, че литературата изпълнява обществена функция. В един разговор с Ханс Магнус Енценсбергер, озаглавен „Литературата след смъртта на литературата“ (1979), Алфред Андерш подчерта: „Литературната творба възниква от определен исторически опит и ще оказва въздействие върху опита на други поколения.“ Характера на нейното въздействие върху историческия процес Андерш извежда от историческата позиция на писателя, чиято главна задача той вижда в това „да работи за един свят на мира“. В програмната си статия „Хартия, обогаряща се в червено“ (1979) Андерш пише: „Аз съществувам в един свят, който живее от фикцията на войната. С това не искам да кажа, че този свят действително желае войната. Той обаче е изградил сложна идеологическа система, в която се приема като самопонятна препоставка за всяко мислене, че срещу него ще бъде поведена нападателна война от

друг един свят. И тази система прониква до всички отрасли на живота. Това е антикомунизъмът.“

През 70-те години Алфред Андерш разви значителна политическа дейност, свързана с отказа му от тясната представа за литературното въздействие върху определени социални групи чрез предпамена дидактика, отбелязва авторката на статията. Тогава писателят публикува призива си „Какво чакаме още?“ (1977), с който даде гласък на движението за съпротива срещу създаването на неутронната бомба в САЩ. А в своето „Открито писмо до един съветски писател“ (1978) Андерш самокритично подложи на преценка собствената си дотогавашна политическа позиция, за което бе подхвърлен на силен натиск от страна на еднорубежната преса във ФРГ. Романът му „Винтерспелт“ (1974), имащ за тема събития от края на Втората световна война, бе остро критикуван тъкмо за формалистични увлечения, когато експериментите с формата се смятаха в литературата на ФРГ за проява на естетическа зрелост. В този роман ясно личи колко съзнателно Андерш се свързва с идеите и естетическите вливания от 60-те и 70-те години във Федералната република. Интересът му към историята е породен от съдоносните въпроси на съвременността, подчертава авторката.

„Бащата на един убиец“ е шестата творба, в която Алфред Андерш разказва за събития от собствената си биография, видени през погледа на героя му Франц Кин. В тази най-дълга повест на писателя действието се развива за най-кратко време — в един час по гръцки език в мюнхенската класическа гимназия. В обширен послеслов към книгата, предназначен за читатели, Андерш дава отговор на въпроса, защо разказва откъс от автобиографията си чрез трето лице. Това не е направено от потребността да се запази известна дискретност, а, напротив — посочва Андерш, — „тъкмо разказът в трето лице позволява на писателя да бъде толкова честен, колкото е възможно“. През погледа на своя герой, чийто жизнен и творчески път се покриват с авторския, Андерш успява да пресъздаде вътрешния му свят тъй убедително, както и обществените условия, при които той живее. За тази цел писателят си служи с обширни описания, вътрешен монолог и външни диалогични пасажии. Повестта е образец за диалектика между затворената форма и отворения ход на действието. Така вратата на класната стая се отваря от невидима ръка (тази на разказвача) и е внезапно влезла за инспекция директор останалият свят сякаш изчезва незнаяно къде. Излишен е въпросът за предисторията на случката. Героят Франц Кин не знае, че директорът е баща на бъдещия масов убиец Химлер, но проблемът, който се поставя в напълно затворената форма на повестта, предизвиква болезнени асоциации с ерата на фашизма. А този проблем

е: какви са последиците от механизма за подчинение, заложен в основата на буржоазните културни институти? И още: варварството, представено като окичена с титли и ордени хуманност, не е ли пряко свързано с откритото варварство на фашизма? Директорът подлага Франц Кин на мъчителен изпит и с това слага край на престоя му в училището. Поетическата достоверност на творбата се основава върху баланса между дистанцирано отношение и страстна съпричастност от страна на автора. Така на места директорът събужда симпатия, а в своята неприязнь към него Кин дори застава на страната на младия Химлер, напуснал дома си заради хуманистичните брътвежи на баща си — но тази неприязнь е на едно четиринайсетгодишно момче. Стариат Химлер третира учениците си в пълно съответствие със законите на училищата и военната система — като безлични и безволеви създания, на които трябва да се придаде човешки образ според критериите на представянето от него общество. Обучението по класически езици е едно от средствата за постигането на тази цел, то е истински инструмент за потисничество. Героят Франц Кин чувства това особено силно — отначало гръцкият език служи за сплашване и унижение, а после става камшик, чрез който низвергват героя от кръга на признаваните да постигнат по-високо образование. С помощта на езика се възпитават и възпитателят може да го използва, както си иска.

Но ето че позорно изгоненият от училището герой, завърнал се при болния си и безработен баща, израства като именит писател, без който немската литература от последните три десетилетия би загубила нещо от характеристиката си аромат. А това е ароматът на индивидуалната свобода — триединството между естетика, житейски опит и висок морал. Същото триединство Алфред Андерш последователно провежда в цялото си творчество. Така в разказа „Старата покрайнина“ това взаимоотношение се пренася върху опита за бягство от родителския дом, който Кин предприема заедно със свои бивши съученици. Той ги предава и ги оставя сами; защото като помощник в едно малко търговско предприятие, чийто собственик го е уловил след приключването на стажа, той вече е придобил някои социални познания, които го правят неподходящ за шегите на другите „деца“. Освен това Кин изпитва все още неопределен копнеж по един свят на художествен изказ, по вътрешна независимост, и този копнеж му помага да понесе презрението на отведените по домовете си негови приятели. Същото взаимоотношение намира конкретен израз в описанието на политическото положение в Германия след завземането на властта от фашистите (разказът „Острови сред вятъра“) — тук героят на Андерш се завърнал от концентрационния лагер Дахау и се озовава под натиска на недоверието, страха

и изолацията, които характеризират социалния климат в Германия от онова време.

Особено в последната си творба, повестта „Башата на един убиец“, Андерш набляга на взаимозависимостта между изкуството, живота и морала. Въпреки че героят му не се противопоставя открито на упражнявания върху него и случениците му идеологически натиск, той все пак съумява да се откъсне с твърдението, че желае да стане писател и се стреми да задоволи литературните си интереси. Чрез този мотив Алфред Андерш се свързва с традицията на хуманистичната литература в лицето на Херман Хесе и Хайнрих Ман, посочва авторката на статията. В произведението на тези писатели копнежите и мечтите на младите герои създават онази бариера, която осуетява намеренията на властниците.

В своята творба Андерш разкрива противоречивите отношения между стремежа към власт и подчинението, между съпротивата и бегството. Чрез политическата и социална ситуация в една гимназия през 1928 г. той онагледява условията за живот в заразеността от национализъм Мюнхен от онова време. Учебния час по гръцки език той превръща в парадигма на обществените отношения, сред които отделният човек може да се изживее само като жертва. А с точната характеристика на политическия и духовния произход на двамата химлеровци писателят хвърля светлина върху традицията на реакционните и националистични сили в Германия от епохата на Ваймарската република; така той онагледява историческата взаимовръзка, от която произтича фашисткото движение, отбелязва авторката. В последна сметка Андерш не произнася присъда, той предпочитва да предостави на читателя ролята на съдия, като го подтиква да заеме свое собствено критично становище. По този начин, заключават Урзела Райнхолд, се създава интензивна връзка между историческата ситуация на разказаната случка и действителността на читателя.

В. К.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, кн. 149—150

Интересът към творчеството на Роберт Музил все повече нараства през последните години. Затова свидетелствуват множеството научно-критични публикации в литературоведските издания на Австрия и ФРГ. Една такава статия от Йозеф Петер Щерн, озаглавена „Виенската действителност в романа „Човекът без качества“, предлага рецензираната книжка на сн. „Литератур унд критик“.

Авторът изказва съждението, че ако през двадесет и първия век съществувала литературна история, то тя ще обозначи книжността от 20-те и 30-те години на нашето столетие с името „литература на действителността“. Вярата в понятието „действителност“ колкото и да е мъгляво то, е основното съвещие на онази епоха, продължава Йозеф Щерн. Героите на романите от онова време не търсят света, нито пари, власт или състояние, не се стремят към успех в любовта или женитбата — подобни неща постоянно се пренебрегват като „недействителни“. Онова, за което те копнеят, се изразява съвсем ясно в романа на Херман Хесе „Игра на съдбата перли“. След като магистърът на игра Йозеф Кнехт е прекарал целия си живот в недействителния свят на педагогическата провинция Касталия, той се изпълва с копнеж по нещо, което нарича „безусловност“. Йозеф Кнехт казва: „Аз не желая да тръгна за света с пресстраховка в джоба за случай на разочарование... Напротив, жадувам за дръзновение, тегло и опасности, аз съм гладен за действителност...“

Но какво означава това понятие за „действителност“ — този въпрос тук изобщо не се поставя. Някои писатели правят опит да дадат известна дефиниция. Така например Хофманстал в своята „Книга на приятелите“ определя иронично действителността като „общоприета измислица на филистерите“, но малко по-късно той вижда в същата тази „действителност“ символ на висшето изкуство, няколко страници по-нататък я противопоставя на понятието „дух“, а сетне отново вижда в нея паралел на онова, което разумът ни кара да схванем като необходимо. В известното си съчинение „Залезът на Запада“ Освалд Шпенглер дефинира „действителността“ като олицетворение на всички символи на културата, ала сто страници по-нататък висшите символи на западното изкуство се обозначават като „най-недействителни“.

На такива противоречия можем да се натъкнем навсякъде, отбелязва авторът. Вечки те произлизат от смесването на всекидневна реч, идеология и философия. Това смесение е показателно за езиковата практика на писателите от първите десетилетия на XX в.; то довежда до онези претенциозни обръквания, които се стремят да оправят Фриц Маутнер и преди всичко Лудвиг Витгенщайн, продължава Йозеф Щерн. В процеса на необикновеното интелектуализиране на модерната литература словото сякаш обозначава нещо самото по себе си. Фактически обаче то съвсем не означава нещо, което е безусловно свързано с *човека* *както действителност* — това проличава и от факта, че през други епохи и в други литератури също тази дума изобщо не съществува: в цялото творчество на Шекспир думата „действителност“ не се среща нито веднъж, отбелязва авторът.

Ала не само за „действителност“ не говорят поетите от оная епоха, още по-малко говорят за „недействителност“ или за „изчезване на действителността“. Писателите от 20-те години на нашия век обаче дият по правилно някакви нови стойности и решения, някаква „екзистенциална“ закътаност или сигурност; някои от тях дори не се задоволяват, преди да открият или да измислят една „втора действителност“ зад всекидневната реалност. Само малцина автори се отказват от това нетърпеливо дирене на нова сигурност, само малцина се ограничават с изобразяването на характери и образи, които обаче се отдават на чисто спекулативно мислене и аналогично с него живеят експериментално. Така стигаме до героя на Роберт Музил от романа му „Човекът без качества“, заключава авторът.

В една епоха, която прелива от понятия като „действителност“, „автентичност“, „самостойност“, „уникалност“ — все понятия, които обозначават вътрешни състояния и преживявания, Музил изгражда образа на Улрих, човека без качества. Онова, което го различава от почти всички други герои на немската литература в оная епоха, е съществуването му като вероятностен човек. Улрих е тип, когото неосъщественият възможности привличат много по-силно от всичко осъществимо.

Произходът на такъв един „безхарактерен характер“ трябва да се търси във философията на Ницше, отбелязва авторът. В своя дневник Музил записва: „Характерното у Ницше се състои в това, че той казва: „Едно нещо би могло да бъде така, а друго — иначе.“ Накратко: той говори само за възможности, само за комбинации, без да ни предлага нито една като действителна.“

Този цитат показва, че един важен аспект на романа произлиза от философските интереси на Музил. Но въпросът за генеалогията на творбата остава открит; този въпрос гласи: води ли концепцията за вероятностния човек до създаването на едно съответно нему обкръжение или съвършеният мимезис на изображения свят — а това е Виена като символ на Австроунгарската империя — поражда вероятностния човек и неговите партньори? Тук не става дума за създаването на индивидуален герой на фона на определени социални кулиси, а за нещо като „изначална хармония“, при която личността на „героя“ изчезва и започва да излиза на преден план социалната среда. Според Йозеф Щерн невъзможността да се отговори на този въпрос — кое тук е преден план и кое заден план — подсказва пълното съответствие между лична и социална тематика в романа и с това създава мярка за художествения успех на Музил.

Австроунгарският декор с неговия център Виена е изобразен от Музил като конгломерат от възможности. Твърде често употребяваното условно наклонение в романа се оказва част от оная „извечна хармония“, т. е. най-подходящото средство за изграждане

то на тази крайно забележителна творба — творба, която твърде условно може да се включи в контекста на традиционната реалистична литература от XIX в. както и в контекста на освободените от традицията експерименти на натурализма. За да се подирят литературни предшественици, би трябвало да се върнем към автори като Лорънс Сърн и Жан Паул, които са използвали мимезиса не като цел, а като средство — смията авторът.

Защото, докато писателите на европейския реализъм се стремят да покажат, че в нашия свят след А задължително идва Б, в света на Музил А е повече или по-малко неопределено, остава се отворено за цяла поредица от определения и оценки, а пък Б почти не е свързано с А. Във фиктивния свят на Музил се антиципира едно важно прозрение на структурализма — това е понятието за „изпълняването“ на основното изживяване от всекидневния ни живот; понятие, свързано с известното наблюдение, че помежду съобщение и разбиране, действие и постижение, намерение и осъществяване често зейва цяла пропаст. Тъкмо това състояние изразява в романа на Музил декорът на Виена — подчертава авторът. Или: Виена си е Виена, но би могла да бъде и някой друг „периферен световен град“; или: Виена си е Виена, понеже би могла да бъде някой друг „периферен световен град“. Музил разглежда империята и Виена на висшето чиновническо като олицетворение на държавата, а не като завършена историческа „действителност“; за него градът е особена възможност на съществуването.

Авторът завършва със забележката, че романът на Музил остава фрагмент, тъй като в този си вид той сякаш приема най-адекватната форма за изразяване на условността на съдържанието. А това е и условността на оная „действителност“, която е представлявала Виена от годините непосредствено преди Първата световна война, донесла гибелта на империята.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, бр. 5 за май 1982, урежда комитет с председател Пиер Гамара

Известното френско месечно литературно списание „Йороп“ ни запознава в брой 5 за май 1982 г. с живота и творческата личност на именития съвременен аргентински писател Хорхе Луис Борхес. Внушителният брой от 250 страници е композиран с оглед да представи писателя, загубил окончателно зрението си, в пълното му творческо, физическо и духовно измерение. Прекрасен портрет на човека и писателя Борхес ни дава

Мария Естер Васкес; очеркът е написан на испански и преведен на френски от испаниста Жюлиен Гаравито. Богатото съдържание е подразделено на малки глави, които в своята целокупност съставляват пълна, почти изчерпателна характеристика на аржентинския писател. Испанската авторка ни въвежда с първата глава в домашната му обстановка: говори за Борхес — семейния кът — майката. Следват насетне черти от морала и психологията на писателя: смелост — родина — хумор — приятелство — любов — памет — характер — метод на работа. Под всеки един от тези кратки наслови е подредено съдържанието на биографичния материал. Отделните текстове, свързани пряко помежду си, изграждат цялостния творчески образ на големия аржентински писател. Авторката включва в съдържанието няколко любопитни анекдота из битието на Борхес. „Куражът — пише Мария Естер Васкес — е една от постоянните черти в живота на Борхес. Така — разказва тя — преди две или три години повикват писателя по телефона: анонимни гласове го заплашват със смърт. Изморен един ден от тези заплахи, писателят отговаря: слушайте, живея на тази и тази улица, този и този номер, на шестия етаж, и на входната ми врата има картичка с името ми. Няма да съберате. Винаги съм в къщи и шом се позвъни, излизам сам да отворя на посетителя. Лесно можете да ме убие. Ако сторите това, ще ми направите услуга. Няма нищо по-оценчиво за един писател или артист от една насилствена смърт. Елате по-скоро, чакам ви. След тази случка заплахи по телефона престанали.“

Като говори за феноменалната памет на Борхес, същата авторка пише: „Едно от най-завидните качества на Борхес е неговата памет, основа на забележителната му ерудиция; тя му е позволила да натрупа познания, привидно безпределни. Тази негова памет смущава мнозина; навремени говорят, че творчеството на Борхес изобилствувало от фалшиви цитати. Едно твърдение, злонамерено казано. Един ден Едуардо Малия ми каза — пише Мария Естер Васкес, — че паметта на Борхес била симултанна. И това е истина. Една дума, един спомен отприщват у него поредица от неочаквани връзки. . . Така неотдавна — говори Васкес, — четейки на Борхес поема от Монтале (италиански поет — бел. авт.), в която поетът говори за „литорна“ (Litorne), попитах какво значи тази дума, която не знаех. Борхес ми отговори, като ми цитира стихове на португалски, които чул да пеят в 1914 г., когато параходът, с който пътувал за Европа, спрял в Рио де Жанейро, където станало въпрос за тази птица.“

Преминвайки на въпроса за метода на работа у Борхес, Мария Естер Васкес пише: „Борхес притежава необикновен начин на работа. Той диктува пет или шест думи, с които започва един прозаичен текст или пък първия стих на една поема, и веднага поисква да му ги прочетат. Показалецът на дяс-

ната му ръка следи върху гърба на лявата му ръка четивото, като че ли чете невидима страница. Фразата бива прочитана един път, два пъти, три, четири, доста пъти, докато той хване връзката и продиктува пет или шест други думи. Поисква веднага да му прочетат всичко написано. Понеже диктува с пунктуацията, трябва да му се съобщава и тя. Препрочнат откъслека, съпроводен с движението на собствените му ръце до момента, в който той намира следващата фраза. Случва се да му прочетат дванадесетина пъти един откъсlek от пет реда. Всеки един от тези прочити е предшествуван от извинения от страна на Борхес, който се изтормозва немалко от грижата, че измъчва човека, който пише. След два или тричасова работа половин страница минава, без да има нужда от коригиране. Но може да се случи, когато се касае до четивни забележки или до предговори, Борхес да предупреди, преди да почне работа: „Да почнем, не важи как — заявява писателят, — сетне ще коригираме.“ В такъв случай — пояснява Мария Естер Васкес — „той вече е размислил над формата, която ще даде на трите или четири идеи, които ще изрази. Изобщо този „почерк, какъвто и да е“, се препрочита и коригира, но не със същата вече прецизност, тъй като Борхес е имал всичко в главата си, преди да почне диктовката.“

„Когато през април 1964 г. — разказва Васкес — се чувствава четвъртата стогодишнина от рождението на Шекспир, Хорхе Луис Борхес е между поканените да говорят от името на ЮНЕСКО заедно с италианеца Джузепе Унгарети и французина Роже Кайуа. Борхес бе приготвил беседа, озаглавена „Шекспир и ние“, изработена по следния начин: писателят изпърво написва и диктува целия текст на испански, сетне го превежда на френски. Аз го записвам на магнетофонна лента, сетне в продължение на два дни Борхес изслушва няколко пъти записания текст. Когато дойде моментът да говори пред съборието на ЮНЕСКО, Борхес не само не промени нито дума в текста, но се изказа с такава естественост и свобода, че по общо убеждение това бе най-блестящата импровизация, изслушвана през този ден. Никой не би могъл да си представи безпокойствието, обзело през деня този толкова стеснителен човек, изправен да говори пред една многочислена и елитна публика. Известно е, че първата беседа, изготвена от Борхес в живота му, е била четена вместо него от един приятел, защото сам писателят не е имал достатъчно смелост, за да застане на подиума. Сетне икономическото му положение го заставя да държи лекции и води цели курсове. В началото, преди да влезе в залата, той вземаше чашка джин за кураж, но по-късно поради появилата му се язва бе принуден да се прости с този свой навик.“

Като ни запознава с домашния кът на писателя, биографката му пише: „Малката спалня на Борхес е почти монашеска килия:

тясно желязно легло, две библиотеки и един стол съставляват мебелировката. Библиотеката съдържа текстове от старите скандинавски и англосаксонски литератури: това е най-пълната сбирка в дъла Америка, която показват драговоодно на избраните посетители. В другата библиотека — портрет на Сузана Бомбал и една малка бронзова реликва от Колони, и окачени на стената „Рицарят и смъртта“ от Дюрер и една дървена паница, на която са изобразени всички гербове на различните швейцарски кантони.“

Известният френски поет и есеист Жан Марсънак, който ни представя този прекрасен сборник на „Йороп“, посветен на Хорхе Луис Борхес, пише в своя лапидарен встъпителен текст: „Струва ми се, че Борхес се е явил между нас като емисар на една винаги благотворна сила, никога подозрителна, готова да ни подпомогне въпреки оскърбленията, присмехите и отказа да разреши проблемите, които ни са поставени. Той е един от големите пратеници на въображението, а въображението в никакъв случай не може да бъде измама.“

Разнообразният и пропъстен с любовитни типологични бележки биографичен материал за ерудита, писателя и общественника Борхес е обогатен с една поема на писателя в оригинал и в превод на френски, както и с две кратки есета: „Романът „Улис“ на Джойс и „Спиноза — една патетична фигура“. Второто есе е извадка от беседа, която Борхес е изнесъл през 1981 г. пред „Фройдовската школа“ в Буенос Айрес, публикувана на сетне в сп. „Ла опинион културал“. В есето за колосалния роман на ирландския писател Борхес ни осведомява, че е първият испанист, погоснал към книгата на Джойс: „Една обръкана и сурова страна — казва Борхес, — която Валери Ларбо (виден испански поет и есеист — бел. авт.) е пребродил и на който е очертал контурите с безпогрешна картографска точност, но която аз ще опиша на свой ред въпреки относителното старание, с което я проучвах по време на едно мое преходно пребиваване в нея.“

Илюстрирайки след грижливо проучване творческата личност на Барух Спиноза, Борхес казва: „За нас днес Спиноза е една патетична фигура, каквито са например Алонсо Кихано (Quijano), Макбет, Хамлет. Така го виждаме и положително това не би му се поправило, защото ако има човек, който да е избягвал патетичното, то този човек е именно Барух Спиноза. Любопитен са следните думи на аргентинския писател, изречени в преклонението му пред холандския учен: „Мисля, че Спиноза трябва да бъде чувствувал като светец. Мисля, че всички ние трябва да съжеляваме, защото не сме го познавали лично, така, както съжеляваме, че не сме познавали например Беркли или Монтен. Аз лично съжелявам!“

ИТАЛИЯ

„SILARUS“, rassegna bimestrale di cultura, diretta da Italo Rocco, г. XVIII, май—август 1982, 101—102

„Силарус, двумесечно списание за култура, което излиза в Баттипал (Салерно), е от известните и редовно излизаци периодични издания в Сицилия, което развива полезна литературно-обществена дейност, особено насърчителна за младите творци, чийто брой нараства благодарение на подтика, който млади поети, белегристи и литературни критици получават от редовно урежданите от сп. „Силарус“ литературни конкурси с премии за есеистика, поезия и белегристика. Така двойният брой 101—102, който отбелязваме днес, съдържа подробно протокола на комисията по наградите, председателствувана от директора на „Силарус“ проф. Итало Роко, който е поет и прозаик. Интересни са мотивите в оценките на наградените автори, но мястото не ни позволява да ги приведем дословно тук.

За есеистика първа награда е присъдена на Оливер Фриджери, родом от остров Малта, защитил докторска теза пред католическия университет в Милано (1977) на тема: Мандзонни влияния върху националния поет на Малта Дун Карм Псаида (1871—1961), най-значителния поет в цялата традиционна литература на Малта. В него намират отзвук много италиански поети от миналия век (Оточенко), главно Мандзонни със своите „Ини сакри“ (Свещени химни), видян като уравновесен дух, който синтезира цяла цивилизация и който слива в едно миналото и бъдещето. Член на международната асоциация на литературните критици, доцент по малтийска литература при университета на Малта, Оливер Фриджери е автор на значителен брой публикации, между които на една единствена „История на малтийската литература“ и на едно критическо издание на творчеството на Дун Карм. „Мандзонни влияния — пише Оливер Фриджери — има както в италианската поезия, така също и в малтийската поезия на Дун Карм. Като Мандзонни Дун Карм смесва — казва малтийският есеист — универсалната стойност на библийските събития (езикът и образите напомнят често стихови откъси от Библията) с моралността на човешкия живот. Мандзонни в химните и одите, както в трагедиите и романа се обръща едновременно към небето и земята с цел да „мистичизира“ (misticizzare) историята и да хуманизира (umanizzare) религиозните персонажи. Пиндаровата строфа, разнообразна на схеми по отношение на ритма — казва малтийският автор, — намира голямо богатство в малтийските химни, които поетът пише неуморно при една широка гама на мотиви, случки и персонажи из цивилиция и християнски свят. Понякога неговите химни имат в действителност музикалната структура и чувствителност на Матастасиановата канцонета. Обик-

новено строфата е четиристишна (quartina), а когато е образувана от осем стиха, е сведена изобщо до две четиристишия, тъй като логическият период и ритмичният период внашават пауза или слабо разстояние (tenue distacco) между двете части, така, както е направил например Мамели (Гюфредо Мамели, италиански поет-патриот от „ризорджименто“ — бел. авт.) в произведението си „Бог и народ“.

Една втора награда за есеистика е дадена на Силвано Бузин от Милано за критическия му очерк, озаглавен „Психоаналитични моменти в романа „Съвестта на Дзено“ от Итало Звево“. Авторът е болнин лекар-специалист, публикувал над двадесет научни труда по специалността си, но сътрудничи като есеист и на литературни списания. В този критически очерк — отбелязва се в едно кратко резюме на романа — се долавя желанието на автора да види отблизо произведението на Звево без омазни атмосфера на научност (scientificità), непритежавана никога, и в същото време осветлявайки историческата функция в развитието на италианската литература и отъждествявайки връзките (connessioni) между разгърнатия в произведението сюжет и психоанализата. Усилието е целело главно да кодифицира намеренията и резултатите на автора в една схема, която, като прескача простите очертания (delineazioni), развива по-скоро един органичен текст без непонятни техницизми. Критикът се е постарал следователно да съблюдава големите качества на художника собствено в сферата на литературата, осветлявайки културата и качествения исторически скок, средноевропейски изобщо, изразявайки тясната връзка между инвенцията на романа и логиката (logicità) на науката.

„Романът, схващан като литературен жанр в началото на 1900 г. — пише Силвано Бузин, — беше като „вкамнен“ (pietrificato), свързан със стари схеми и лишен изобщо от каквото и да е стимул, който да надвие скуката, пронизала почти цялата продукция от произведения през този период: при специфичния случай със Звево романът претърпява един вид една Коперникова революция, едно навременно натрапливо проникване вътре в човешката природа. Реализмът през „Оточенто“, натуралистичната по въдхновение литература съставляваха единствен експеримент, възприеман в буржоазното общество на времето, когато това общество изглеждаше да се накланя към върховния момент на своя успех; при тези обстоятелства се отделя и сияе светлината на Верга с неговото творчество, което може да се сведе към един вид анкета на буржоазната култура с всички нейни изключения. Кризата на натурализма е знак за една по-широка криза — кризата на едно общество, което чувства, че няма повече време да гледа единствено навън, но обръща поглед почти с боязън вътре в себе си и чувства, амакар и смът-

но, разрухата (sfacelo).“ Очеркът на Силвано Бузин сочи едно грижливо проучване на тематичното изграждане на прочутия роман на триестинския писател при залобочено познаване на фройдизма и на влиянието, което са упражнили върху Звево съвременниците му Тоци и Борджезе, писатели със здрава интелектуална подплата, особено вторият, романист и критик, автор на прочутия роман „Рубе“ (1921). „Установен факт е — пише италианският есеист, — че Звево се ориентира към диагноза не само на „тревогата“ (malessere) на човешките страсти но и към диагноза на целия вътрешен живот, познат като „болест“ (malattia) на физическата природа.“

Ценна документация към студията на Силвано Бузин представя приложената библиография на трудове, в които се поддържа и обяснява психоаналитичната основа на романа „Съвестта на Дзено“. Особено ценни между цитираните работи са „Д'Ануцио, Пирандело и Звево“ от Барбери Скуароти, „Епистоларният монолог на Итало Звево“ от О. Чеки; „Идеологическите основи на творчеството на Итало Звево“ от А. Бунски; „Звево в европейската проза (наратива)“ от Саваторе Куазимодо; „Синьо Еггере Шмиг“ от Еудженио Монтале; „Техниката на психоанализата“ от Е. Гловър; „Структура и синтаксис на италианския роман през първия период на „Новеченто“ от М. Гулиелминети; „Психоанализата в италианската култура“ от М. Давид; „Исторически очерк на италианската литература“ от Наталино Саленго.

Съдържанието на двойния брой на „Силарус“ се допълва с няколко интересни хроники: „Свободата в мисълта на Макиавели“ от Н. Фавили; „Майски портрет на писателя Доменико Реа“ от Джовани Петручи; „Интервю с видния режисьор и писател Уго Пиро, взето от Елизабета Салати Ди Яковни“.

„Силарус“ помества редовно, вярно на латинската традиция, преводи из творчеството на съвременни италиански автори, предимно поети, на латински език, какъвто е броят, който отбелязваме днес.

Една полезна инициатива на списанието са периодически уредените конкурси за поезия, белетристика и литературна критика — конкурси, които внасят голямо оживление в културния живот на Сицилия и дават импулс на творчеството на млади италиански автори. Според протокола на XIV литературен конкурс в последния за поезия са състезавали 302 кандидати. За Поезия „Силарус“ са класирани след втората премия, присъдена на Лаура Кроче за лириката „Речерка“, Мария Бенелета Черо и Иниоветта Галфано. За Разказ (нератива) от 85 кандидати са наградени трима: Мария Луиза Блесани, Микела Ди Бари Конфорти и Кармелин Петоело Мороне, получили респективно първа, втора и трета награда, за които списанието помества кратки оценъчни бележки.

Н. Д.

„БЪЛГАРСКИЯТ РОМАН СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ“ от ТОНЧО ЖЕЧЕВ
С., изд. „Наука и изкуство“, 1980. 206 с.

Тази книга е своеобразно допълнение към досегашните трудове на Т. Жечев върху съдбата и странностите на феномена, наречен роман. Казвам „допълнение“ съвсем не за да омаловажа самостоятелното и значение в неговото творчество, а, напротив — за да подчертая, че и тук се проявява удивителното постоянство на критика да остава верен на няколко, бих казал, магистрални, естетически идеи, които обаче постепенно се развиват, доосветляват, разклоняват и обновяват в съответствие с неочаквано откриващите се в това движение нови връзки между тях. При прочита на това изследване много неща ще звучат в пълната си дълбочина и многогласие, ако постоянно държим под око пътя на Тончо Жечевия интерес към проблемите на романа още от „Съвременни образи и идеи“ (1964) и „Идеи на прозата“ (1967), та до неговия критически шедевър „Българският Великден или страстите български“ (1975). Бих желал особено да подчертая оформената в жалоните творби на критика концептуална угъбеност и пластическа сила, особено ярко проявени в размислите над произхода и бъдещето на романа, както и в онези респектираща способност за проникновение не само във, но и отвъд омаята на една поезия, зад която стои българската история — поетична и трагично-епична, — българският национален дух и страстите български. Всичко това се поддържа от няколко яки стожера, които скрепят в единно цяло търсенията на автора (независимо дали пише специално върху проблемите на романа или върху поезия и история, история и проза, общество и литература, писатели и книги, критика и критици), и тези стожери са: дълбоко вижданата връзка на литературното развитие с развитието на *националните идеи*, с възхода и катастрофите на българския народен дух; диалектически *процесуалното схващане* за жанровото строителство върху основата на една *философия на българската история*; постоянно провеждан *паралелен подход* към литературните трансформационни процеси и развойни тенденции в миналото и в съвременността; плътното придържане към „литературния релеф“ с цялото внимание към отделния автор и отделната творба, без да се губи теорети-

ческата висота и историческата перспектива, при това без да изчезва личният емоционален ангажимент, който придава самостоятелно, а не „приложно“ звучене на текста, развива се в самостоятелна критическа сюжетност — с една дума, всичко онова, което Т. Жечев изрази с една фраза като свое творческо кредо: „Критиката е художествена проза, чийто главен герой е идеята.“ Подчертавам последната мисъл и особено идеята в нея — защото тя е ключът към книгите, за които споменах: разбира се, не всички от тях са центрирани върху романа, но без това внимателно и просветлено вникване в историческия път на идеите — обществени, културни, иманентно-литературни, — което ни откриват в различни степени, ракурси и оттенъци всички Тончо Жечевии книги досега, обяснението и на неговата концепция за романовото развитие в българската литература би било непълно.

Още в началото на изследването си Т. Жечев изрично подчертава: „Всички литературни родове, видове и жанрове с успех могат да се съотнесат към преломните исторически събития в живота на народите. Но никъде задължителната взаимна обусловеност между тези събития и литературните форми не е така пряка, очевидна и необходима, както при романа, който, взет в един по-широк план, е художествена летопис за историческите събития и обществените нрави. . . Тъкмо тази вътрешна, социална, психологическа, естетическа и философска връзка имаме пред вид, когато трябва да обосновем самата тема — Девети септември и българският роман. При това ние имаме и ще имаме пред вид двете страни на един и същ процес: от една страна, назряването на повратното историческо събитие, неговото „ставане“ и неговите последици дават най-обилната храна за развитието на жанра; от друга страна — романът е една от най-подходящите художествени форми за осмисляне на станалото: в него извънредно пълно се отразява и оформя обществената мисъл за станалото, със съдържанието и формата си той изразява художественото и критическото съзнание на епохата за преживяното и изследва, анализира новите обществени и нравствени реалности, породени от повратното историческо събитие.“ Очевидно в тази постановка на изследването акцентът е поставен върху най-важното, определящото отношение в дихотомията „живот (исторически и културен) — литература“.

Но бих желал да подчертая: подходить на Т. Жечев, определян като „културно-социологичен“, не е само културно-социологичен; тук историзмът е както в концептуалната свързаност на хронологическите следващите и развиващи се социокултурни процеси, така и в „иманентните“ литературоведски, критически както заради собствената им художествена стойност, така и — главно! — като художествен *результат*, потвърждение или отрицание на романовата плодотворност на изведените общи положения, на концепцията за хода и тенденциите на романостроителния процес. Затова и постройката на книгата е основана върху извеждането „пред скоби“ на концепцията за литературния, романовия развой през определен исторически етап и последвалото доказване на двупосочното развитие на изведените тенденции в конкретни примери, като при това се проследяват както плодотворните пътища за художествено реализиране на „подаденото“, „подказаното“ от историческия ход на социалното развитие, така и „кърсокаците“ на същите тия тенденции в момента на тяхното съдържателно изчерпване или на повърхностен, художествено-неадекватен подход към тях. Към изследователския подход на разглежданата тук книга понякога се прилепят взаимоотричащи се етикети: ту „естетизъм“, ту „социологизъм“. . . „Доказателствата“ за подобни недъзи според мен са несъстоятелни и неправилно се изтъкват редом с действителните недостатъци на изследването, неизбежни за всяко човешко дело. Не може да бъде упрекван критикът в „естетизъм“ само заради това например, че е смял да проникне до реални несвършенства в творбите дори на един Е. Станев (камо ли на утвърдени, но не с неговия духовен ръст творци), при това — без да нахвърля с нищо достойнството им. Наистина тази критичност на погледа, често твърде остра, се отправя от днешна гледна точка, но докде бихме стигнали, ако пренасяме възторзите към даден тип романи от година в година само затова, че някога те са били изказани? Т. Жечев никъде не поставя към творба или творец естетически изисквания, които да надхвърлят възможностите на времето, в което са били създадени съответните произведения. Напротив — една от основните насоки на изследването му е влиянието на обективни социални фактори върху формирането и включването в културния контекст на една или друга романостроителна концепция. Неразкъсваемото взаимовлияние между социално развитие, идейна зрелост и техните естетико-художествени проекции в тъканта на романа е една от главните опори на неговите анализи. Впрочем това, че „пряката зависимост“ на романовото развитие от развитостта на обществените отношения съвсем не се разглежда механистично и опростителски, доказват не само проникновените тълкувания на ключови творби от Д. Димов (например

„случаят „Тютюн“ е разгледан и като литературен факт, и като закономерен епизод от литературния процес, в цялата противоречива свързаност на едното с другото, Д. Талев, Г. Караславов, Е. Станев. . . Случаите с „производствения роман“, с дълбоко видения „историзъм“ на романите непосредствено след Девети септември и историзма на романа от последните години, с вътрешно-противоречивото развитие на Емилиян Станевите концепции за „Иван Кондарев“ в различните етапи от създаването на този роман и на неговото „критическо“ възприемане, безбройните паралели или неправо изречения, но вpletени в тъканта на конкретните анализи народопсихологически наблюдения, открития за естетическите процеси, търсения, за нагласата на общественото съзнание в даден исторически момент и пр. опосредствувачи звена между обществения и литературния развой — всичко това недвусмислено не се поддава на определения като „опростителство“ и „самозащита“ социологизъм“, напротив — изглежда една дълбоко промислена, сложна, разклонена и потенциално богата концепция за литературния ни развой. Когато Т. Жечев говори съвсем пряко за взаимната обусловеност между обществени събития и литературни форми, отбелязвайки, че „големите повратни исторически събития продължават да стимулират развитието на жанра“, той има ясно съзнание и за необходимата в художествената практика епическа дистанция от тези събития — дистанция различна, исторически и естетически обусловена от характера на събитията и състоянието на творческото самосъзнание в дадения исторически момент, — но никога автоматически възникваща и буйвално съответстваща на „механизма“ на историческите пулсации. Т. Жечев извежда тезата си от фактите, а не манипулира фактите според предполагаемата теза. Именно така видяната (не казвам безвъпросно изяснената) дълбока връзка на обществени и литературни (романови) процеси е основание за Тончо Жечевото убеждение в „оптимистичната теория за романа в естетиката на социалистическия реализъм“, доказвана и от самата практика на социалистическото изкуство.

Не би се налагало да се разбиват всички тези отворени врати в тълкуванията на книгата, ако не се подминаваха някои особености на самия обект на изследването на Т. Жечев. Ако за романиста епическата дистанция от и над събитията е необходимост (а тя предполага в някаква степен определеност, относителна завършеност, изкристализиране на определени исторически тенденции и процеси), то за историка, културосоциолога, литературния теоретик и критик е два пъти по-необходимо да съществуват условия за теоретично обхващане и определяне (следователно относително ограничаване, рамкиране) на процесите в социокултурното и в романовото развитие с всичките извънредно за-

плетени връзки между тях. Загова исторически по-отдалечените периоди, за които нямаме достатъчно натрупани данни, от които ни дели достатъчно времева дистанция, в които всичко е достатъчно „наместено“, успяло и определено, по-лесно се поддават на интерпретация. Но българската литература от Девети септември насам е отворена, твърде динамично движеща се система, далеч не изявила още всичките си вътрешни връзки, все още малко нейни елементи са се определили до яснотата на литературна класика, контурите на процесите в нея са „размити“, нефокусирани, както е при всяко стремително движение. Именно този факт, а не никакви методологически недостатъци или извънтворчески причини са породили впечатлението за известно „отслабване“ на критическата енергия към края на книгата — на фона на вдъхновените страници в началото (посветени, както вече посочихме, на едни от най-високите върхове на новия български роман). При това положение Т. Жечев е избрал единствено възможната (адекватна на предпочитания от него подход) линия на хронологично проследяване, като хронологията е преди всичко „ариаднина нишка“ в лабиринта от литературни явления и съвременен своеобразна темпорална рамка, вътре в която критикът се стреми да улови и паралелно протичащите процеси, чиято художествена реализация се осъществява неравномерно и противоречиво. Заради тази противоречивост, (а не просто „за пълнота“ или от педантична добросъвестност) се е наложило занимаване и с маса третостепенни автори, чиито опуси — нека не си кривим душатата — едва ли биха събудили гореща изследователска страст и спонтанни изблици на творческо вдъхновение у който и да било критик. Верен на стремежа си към изявяване на връзката не само между явления от един и същи исторически период, но и на вътрешната връзка между тях и явления, които се изграждат и менят пред очите ни в момента, Т. Жечев стига до редица твърде интересни изводи за състоянието на съвременния ни роман. Невъзможно е да изчерпя показателните примери (би трябвало да процитирам половината книга), но се изкушавам да се спра на някои от тях — нека да са понякога дори спорни, да се нуждаят от допълнения и т. н., но несъмнено са съществени и, тъй да се каже, „концептуалнотворни“. Ето например, търсейки чертите на романа от най-ново време и припомняйки си споровете около този роман — натъкваме се на „случая Димитър Димов“. Какво открива Т. Жечев в него? Тръгвайки от паралела между „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ — два романа, разделени от преломни исторически момент, но и свързани чрез него, както са свързани (и се „повтарят“ на различно равнище) два хода на спиралата, — Т. Жечев показва как от „абстрактния роман на страстите“ се ражда романът на „осъдените души“: романът-тип, а не само конкретната творба с това заглавие.

В същност Т. Жечев показва как, „преработвайки“ традиционни, познати на нашия роман явления, отношения, похвати, форми, като ги поставя на нова концептуална основа (именно тук, в концепцията, се кръстосват, фокусират импулсите на социалния прелом и романотворческата енергия, натрупана от традицията), Димовият интелектуален роман-есе чертае един път на романово строителство, който ще се окаже плодотворен десетилетия по-късно и ще даде основа (заедно с други пътища към роман в диалектическо привличане и отблъскване с различни страни на другите романостроителни, жанроформиращи модели, които изследва например Б. Ничев в „Съвременният български роман“. С., 1978) за онзи „нов романов синтез“, над който се измъчва критиката ни сега (и не само критиката, разбира се). Отделни страни и разклонения на този трансформационен процес (чийто първоначален не е Димов, но от Димов започва ново завъртане на спиралата, нов мощен тласък, чийто трептения се препредават върху цялата ни романистика) Т. Жечев проследява и в творчеството на А. Гуляшки и К. Калчев, Ив. Петров и П. Вежинов, Б. Райнов и Д. Фучеджиев, Бл. Димитрова и др. Може да се каже, че четиримата колоси на новия български роман — Димов, Талев, Станев, Г. Караславов — прокарват път за четири типа романистика, в много неща сходни, в по-малко, но по-съществени — различаващи се, и тъкмо от тези различия тръгват прелитатите се и извървено усложнени пътища на жанровото строителство при романа от последните години. Т. Жечев зорко ги е видял, внимателно и дълбоко ги е анализирал и определил кои от тях и с какво проправят път на романовия жанр и въобще, като се е стремил не да ги „разгледа“ отвътре, а да обоснове рождението и развитието им в тяхната връзка с преломните исторически и националнопсихологически движения, размествания на пластове, трусове и слияния.

Т. Жечев разглежда превъплъщенията не само на „любовния роман“, но и на „различателния роман“, „възпитателния роман“ и т. н. — и то (което е най-съществено) осмисля трансформационните процеси, които ги включват или отблъскват от новия контекст както в романо-синтезна насока, така и по посока на разпадането, обезредметвяването, изсушаването и безсъдържателното вкостняване на романовата естетика — „разривът между културната традиция и живота, разривът между живота, който живеем, и „книгите“, които пишем, въпрос за намиране на истинските думи, за усвояването езика на културата, за да можем да разкажем романа на нашия живот“ — върху примерите с добросъвестно разглежданите творби на ред слаби автори и един „водоразделен за тия години“ роман на талантлив творец — „Синият залез“. Случаят със „Синият залез“ действително е извървено показателен тъкмо с това, че —

създаден от несъмнено талантлив писател — този роман доказва неподотвореността на една линия на романоно движение, той се явя като индикатор на много по-значителни процеси, отколкото сам възпишаваша, на противоречията между движението, изискванията на живота с неговите реални герои и движението на литературата, в която натрупванията вече изискваха нов романов път, а той пък бе необходим, за да отрази адекватно новия исторически статут на личността — творец на историята, двигател на романа. Т. Жечев проследява как се натрупват силите за „сипичен взрив“, който ще разчисти пътища за новото, как се подготвя „обръщането“ от традиционно повествуване към нов тип романоно условност, към нова гледна точка на романиста към живота, към нов статус на романоно героя и в края на краищата — към нов статус на романа. Този процес на „обръщане“ започва с ориентацията към монументалните епически форми. Т. Жечев много точно определя причините за това влечение към монументализъм. Поважно от определянето обаче е това, че той проследява как и защо от гнездото на епопеята се раждат откритията на Димов, Талев, Г. Караславов, Станев — оплодотворяващи по-нататъшния път на романа, но се раждат и „сипически гиганти“, неспособни да издържат и собствената си маса, тъй като довеждат до крайност, до механизъм и схема експлоатиранияте, изчерпани, съдържателно изразходвани форми на епическата традиция (Ст. Ц. Даскалов и неговият „Път“). Давайки по пътя на растежа си и зрели, и презрели плодове, българският роман продължава да търси нови територии. Заслуга на Т. Жечев е, че не просто е анализирал и осветил „случая „Тютюн“, а също и „Железният светилник“ с последвалите ги Талевия романи и Караславовите „Обикновени хора“ (тия творби заедно със Станевия „Иван Кондарев“ също са своего рода „случаи“), но и ги е видял като етапи от развитието на един общ процес, като разклонения от един ствол, свързани помежду си, но и разпосочено разделени, за да дадат нови богати плодове. Например с Димовия „Тютюн“, за пръв път в историята на българската романистика интелектуално-философският подход си спечели равноправие, извоюва си високо място наред с върховете на пластично-изобразителната традиция в нашия роман“. С Д. Димов в българската романистика и романоно строителство се утвърдиха, здраво заеха мястото си на важни принципи моралистичният патос, философският поглед към история, герои, съвременност, романтичната „дедукция“ („прехода от общото към частното, от свършеното владение на типа герой към тънкоото онаядевание, към внимателния подбор на подробностите“), романтичният контраст (като композиционен принцип — „всеки образ има своя паднал двойник, своята подвижна сянка, всяка значителна възвишена ситуация —

своята пародия или обратно — всяка сюжетна линия и герой — своя контрапункт и т. н.) — все важни строителни елементи, които нашият модерен роман си изпробваше сам и за пръв път тогава. В епопеята на Талев Т. Жечев също е погледнал надълбоко: „Художественият опит на Д. Талев и неговите духовни преживявания, свързани с постройката на цяла серия романи върху основата на приемствеността на поколенията, има за нас, за нашата литература и култура голям и непреходен смисъл“ — отбелязва критикът. И този смисъл за него е не само в ценния сам по себе си пример на романоно строителство върху основата на осмислянето на *родовата свързаност* — във времето, когато тази свързаност започва все по-заплашително да избледнява (не тя ли се трансформира по-късно в усилията на „коренотърсаческата“ проза, насочени към възстановяването и; аналогични явления има и в поезията ни); този смисъл е и в откритието на Талев, скрито в конфликта между Султана и Рафе — два полюса в българския характер и българското мислене, дълбоко видени от художника и не по-малко дълбоко интерпретирани от критика (неслучайно Т. Жечев съпоставя пътя на рода с житейския път на индивида, излязъл извън коловоза на родовото битие — ту изпреварвайки движението на рода и против него, както Рафе, ту отклонявайки се от този път, без да може да му се противопостави, както обречената Катерина, ту отцепвайки се от рода, за да го поведе по нов път, както Борис). Докде доведе днес този конфликт между един вековен стожер на рода и традицията, ударен в корена си от скитника-художник, иконописец и иконоборец, брат на вятря и звездите, който не би могъл да бъде това, което е, ако е закотвен в рода? Дълго ще има да се изненадваме на превъплъщенията на тоя двубой днес. (Една от непредвидимите страници изненади е безкрайно елементарното и повърхностно търсене и „откриване“ зад това противопоставяне на някаква „носталгия“ по патриархалния „уют“ и дори някаква „защита“ на патриархалния консерватизъм...) Но Т. Жечев е видял и още нещо (не пропуска да прескочи от анализа и аналога до общението и концептуалния извод); критикът видя и това, че в „Гласовете ви чувам“ поетата от Талев насока също изсъхва в част от разклоненията си и „в този роман, в самата негова образна система и психологически наивно мотивирани действия вече се чувствава недостатъчността на възрожденския реализъм, за да се отговори на по-новите трагични въпроси“ — нещо, което потвърждава още великж тезата на Т. Жечев, че един роман се гради не само от таланта на автора, но и от времето-съавтор... Макар и с понатаежаваща илюстративност, убедително е разкрил и примерът на Г. Караславов, съчетал в „Обикновени хора“ възможностите и главно похватите на „поли-

тически роман, ... исторически роман-хроника" и „художествена история, енциклопедия на 30 години народна борба, очертавайки с този огромен труд неизчерпаните възможности на реалистично повествование в реалните форми на „самия живот“ и — което е не по-малко съществено — показал романотворческата енергия на обективните преобразователни процеси в българското село, което в неговите творби умира и възкръсва (за кой ли пореден път след Вазов, Елин Пелин, Йовков, Талев) за нов живот. Богатата основа на всички тези факти и процеси позволява на Т. Жечев да обхване в няколко шрихи подготвеното, надигащото се вече „обръщане“ на пластове в българската романистика, която трябва да прекрачи границата на собствените си недостатъци и да отграничи непродуктивното от плодородното и хранилното за своя растеж: „В единия случай човекът (художникът е само негова висока еманация) се разглеждаше и съпоставяше с нещо вечно, стоящо над него. ... виждаше се в широките координати на националната, класова и общочовешка история. В другото човекът се съпоставяше, прикрепяше, сравняваше с нещо, което стои под него, с неговите исторически извоazioni средства и оръдия за живот и борба — неща, които стоят и ще стоят неизменно по-ниско от класовите, национални, общочовешки цели на човека и от самия него като самостоятелност. Затова епизмът и монументализмът дадоха ненадминати образци и плодове при първия подход и твърде принизени, нетрайни — при втория. Тук беше заложено и едно от важните противоречия, чието преодоляване. ... шеше да има съществено значение за развитието на романа в новия обществен климат, при новото обществено съзнание след Априлския пленум през 1956 г.“

Април '56 означа дълбок поворот в художественото съзнание, той издига човешката индивидуалност не само на общественото поприще, но промени статута на човека и в литературата, обърна погледа на писателя към неговия герой-личност. Ако дотогава българският роман, монолитен и монументален, гледаше на човека от хладната висота на историята, виждайки личността предимно като строителна тухличка на бъдещето, то след Април отношението личност — история е обърнато: „виждаме какво човекът прави в историята, а на втори план остава какво историята прави с човека. ... по съдържание и форма романът се приближава плътно до всекидневния на историята, психологизира се, лиризира се текстът, протича процес на приближаването му до човешкия делник и човешкия празник“. Тъкмо в тези промени Т. Жечев вижда заложено едно движешо противоречие на нашия съвременен роман, чието същинско време настъпва след най-големия негов подем. И това противоречие е концентрирано тъкмо в променения статус на героя, който след бурите на исто-

рията трябва да стъпи на сигурна почва, в една по-стройна историческа обстановка да се поогледа, да се ориентира не само около себе си, но и в себе си, да открие новите насоки на своята жизнена борба, да „тегли чертата между илюзията и реалността, да обхване не само възвишената сфера на иденте, но и прозата на тихното възпъщаване в живота“. Неслучайно в анализа на романите от следаприлския период Т. Жечев обръща най-голямо внимание на фигурата на героя, на промените в неговата психология, морал, жизнени и идейни позиции, на отношението на автора към героя, за да направи от всичко това заключенията си за промените в поетиката на новия роман. Може да се каже, че интересът на критика оправдан е насочен към героя (макар че, разбира се, това не е единственият индикатор на промените в поетиката), макар и само поради факта, че една от най-крупните епични творби на съвременната българска проза, при цялата си многообхватност, обемност, е съсредоточена върху един герой, една (не казвам единствена) личност и нейната изплетена от историята ни съдба; съсредоточена дотам, че цялата многозвучност на съдържанието ѝ е изведена в заглавието до едно име, името на главния ѝ герой — става дума за „Иван Кондарев“ на Е. Станев. Творба от такъв духовен ранг прави чест на всяка литература. Т. Жечев обаче не се оставя да бъде заслепен от нейния художествен блясък, а прониква до скритите в нейната фактура резултати от противоречивото романоно мислене на българските творци през този период. Зрелостта на едно общество е предпоставка за зрелостта на неговия роман — напомня Т. Жечев и веднага предупреждава, че този романов шанс за националната литература не е автоматически гарантиран от общественото развитие; нашата литературна история помни периода след „Под игото“, когато един подобен шанс бе проигран поради „незрелостта на историческото мислене у нашите романисти и подражанието на чуждите образци“ (излишно е да напомним разликата между подражание и творческо преосмисляне на чуждия опит, която Т. Жечев много добре прави за разлика от някои свои опоненти). Историята, разбира се, никога не се повтаря — буквално — това, което „буржоазната зрелост“ отне на нашия роман, зрелостта на социалистическото общество го дава и ще го дава. Но някои преходи са неизбежни дори за творци като Е. Станев. За чест на нашата литература Е. Станев съумя да излезе и от тях с успех. „Иван Кондарев“ наистина е роман-хибрид, но онова, което е недостатък в романа, се превръща — след преосмислянето му в художествения опит на нашата романистика — в мост към новия тип роман. Емилиия Станевата творба израства от мощната пластично-повествователна традиция на романа ни дотогава, но напорът на априлските ветрове (образно казано) все повече измества цен-

търа на тежестта към философското начало, променя жанровата форма от социално-битов роман с исторически сюжет и роман-епоса към монороман, роман-изследване, роман на идеите. Критикът обаче ни напомня, че въпреки хибридноста на този роман именно с него в българската повествователна практика се внесе опитът да се намери мост между два принципно различни типа романи — тези на Толстой и тези на Достоевски, — да се пресеят техният урок през нацията национален опит и по този начин да се проправи път към „нов романов синтез“. Забелязаната хибридноста в романа на Е. Станев има свои аналози (при спазване, както се казва, на всички пропорции) и в творбите и от той период на редица други наши романисти, хибридноста от различен тип (различия са съчетаваните елементи, пропорциите между тях и т. н.), която е характерна за една още неустановена, но упорито търсеща и експериментиралата по-нова романова поетика. Насоките на тия търсения Т. Жечев изяснява чрез анализ на романите „Двама в новия град“ (К. Калчев), „Недостовирен случай“ (Е. Манов), „Седмте дни на нашия живот“ (А. Гуляшки), „Мъртво въстание“ (Ив. Петров), в творчеството на Др. Асенов, Ат. Наковски, Т. Монов, Бл. Димитрова, за да стигне до „Звездите над нас“ на П. Вежинов, „Реката“ на Д. Фучеджиев и някои исторически романи, сред които също тъй „ключови“ са „Случаят Джем“ на В. Мутафчиева, „Време раздельно“ на А. Дончев и „Антихрист“ на Е. Станев. Тези творби в най-общи линии дават явна картина за движението на романа от последно време, за обогатената палитра на вътрешножанровите му разновидности, за многопосочността и разнообразието от тематични, проблемни и стилови търсения: видимо е началото на един процес, при който съдържанието на романа, самата му вътрешна структура вече почти пародират романа-епоса, разбиват неговата монументалност, представят я отначало бутално, а после и осъзнато-иронично, започват да се градят върху основата на една по-голяма субективизация и лиризация. По-нататък това развитие се разкрива в по-голямата еманципираност от българската романистична традиция, от нейния „селски реализъм“, в премахването на вътрешните прегради при усвояването на чуждия опит, в преминаването към един по-романтично извисен поглед към живота и на автора, и на героя, чиято социална типичност, обобщеност и историческа „разтворимост“ силно намаляват. Същевременно у този герой се проявява по-силно духовната раздвоеност, по-остри са нравствените му реакции „навън“ към света и особено „навътре“ към себе си; все повече той започва да се замисля над ценностите, които е наследил, за това как те ще просъществуват в новите условия, които не са ги породили, какви нови (предимно духовни, социално-

нравствени) ценности ще създаде сам той, възникват наново въпросите за средства, с които ще постига своите цели, и т. н. Постепенно в хода на тая борба със себе си и със старото у себе си героят на новата ни проза започва да се отърсва от романтичната си и лирична настройка — „този чисто романтичен подход към героя... разкрива своята недостатъчност веднага щом се заговори за делника“, а именно на делника е отредена ролята да бъде „поле на честта“, борбата с човешкото себостояване на новия герой. Самоанализиращият се герой се развива по-някога в една романова форма, в която се съблъскват субективизацията на повествованието в съвременния роман и „органичните недъзи, присъщи на този маниер, възлизат в разрез със самата същност на епическото изкуство“. Това противоречие (ето къде отново се намесва опитът на Е. Станев да синтезира пластичното и мисловното начало, както и примерът на развитието на *непичен* роман, съществуващ и в нашата литература, но почти неизследван) води до разслояване на романовата фактура, до изграждане на втори и трети пласт под първия, т. е. на опита да се съчетае исторически мащаб със съвременна специфика, пластика с философско изследване, делнична реалистична конкретност с надделнична символика и фантазност, документализъм и смела концептуалност. Изобщо, както намира и Т. Жечев (нека обърнем внимание главно на това, което е казал в скобите), нашите романисти днес търсят „...по-чувствителен контакт с модерната проза, в която преплитането на две гледни точки за един и същи неща отдавна е характерен белег. (Тази форма има дълбоко съдържателно значение, в много случаи тя е демонстративен отказ от обективния, епичен разказвач, демонстративен отказ от търсене на абсолютна истина, утвърждаване принципите на своеобразен съвременен прозаичен релятивизъм.“ Така изследователят стига до търсенията на онзи „нов романов синтез“, чийто начала срещаме примерно у Вежинов и Фучеджиев и който новата ни проза разработва в момента.

Тук обаче се налага да се спрем на някои пропуски, които отнемат на цялостния портрет на съвременния ни роман относително завършената пълнота, до която би могло да се достигне на сегашния етап от изследванията върху него. Същността на този „нов романов синтез“ би се разкрила несъмнено по-ясно, ако не беше необяснимото отсъствие в изследването на Т. Жечев на творби като „Цена на златото“ и „Циклопът“ на Г. Стоев, „Всички и никой“ и „Пращка“ на Й. Радичков, „Домът с махагоновото стълбище“ на А. Гуляшки, „Пътница за никде“ на Б. Райнов и „Барьерата“ на П. Вежинов. Вярно е, че някои от тези произведения са наречени от самите им автори „повести“, но не жанровото наименование, а жанровото функциониране би трябвало да определя присъствието

или отсъствието им в едно подобно изследване. В случая жанровото функциониране на тези повести е ако не равностойно, то поне твърде трудно ограничимо, „откъсваемо“ от това на романа. Пък и самият факт на една такава междужанрова дифузия е многозначителен и привлекателен за изследване поне с възможностите да се погледне към процесите на романовото строителство от неепична отправна точка. Поне на мене ми се струва, че и такава отправна точка би могла да доведе до интересни заключения, без, разбира се, да сме гарантирани от навлизане и в задънена улица. Някои твърде любопитни процеси се развиват и в по-новите творби на белетристи като Г. Марковски, Д. Коруджиев, Р. Сугарев, Вл. Зарев, Р. Босев, Д. Яръмов и др. (дебютите на някои от тях Т. Жечев посрещна с интерес — по-зрелите им произведения са израз на показателни търсения, които и със сполуките, и с несполуките биха били благодарен обект на критически анализи). Към недостатъците би могла да се добави и известна композиционна неуравновесеност, създавана главно от твърде обстойното на места пресъздаване на фабулната канавка и тематичната ориентация на творбите с цел да се даде илюстративен материал, подкрепящ тезите. Въпреки тези пропуски обаче Т. Жечев не е разрушил синтеза на аналитичното и концептуалното начало, цялото му изследване се отличава с подчертаните още в началото качества — дълбоко проникване до връзките между социално и литературно развитие в цялата им диалектически противоречива сложност, паралелен подход към жанровите процеси в миналото и съвременността (който не спира до простото прокарване на успоредните линии, а прониква до обобщения от по-висок разред), ясна идея за развитието, състоянието и мястото на съвременния български роман в системата на нашата литература и в националния духовен живот. Като прибавим към всичко това чисто белетристичното пластично майсторство и емоционалната ангажираност, с които критикът следи в най-добрите страници на книгата си „романа“ на своя главен герой — идеите за историята, произхода, пътя и настоящето на нашия роман, — можем да оценим изследването на Т. Жечев „Българският роман след Девети септември“ като труд с приносно значение за нашата литературна наука.

Сергей Райков

„ДИМИТЪР ТАЛЕВ“ АЛЕКСАНДЪР СПИРИ-
ДОНОВ. С., изд. „Народна младеж“, 1982

Димитър Талев е един от най-четените и любими наши писатели, признат класик на съвременната ни литература. Но за него все още няма цялостно монографично изследване, достойно за творческото му дело. Критикуван

и отричан, признаван и възхваляван с право, той търпеливо чака своя проникновен изследовател. Не че за него не е писано досега достатъчно. Напротив. Почти всички по-значителни наши литературни историци и критици са включвали творчеството му в своето ползрение. Преди двадесет години Б. Ничев написа първата и единствена досега книга за Д. Талев, включи го и в своите изследвания и наблюдения върху съвременния български роман. В началото на 60-те години и Т. Жечев се опита да намери ключ за „загадката на Димитър Талев“ и й посвети вдъхновени страници. П. Зарев, Е. Карамфилов, Ст. Каролев, нека не изброявам всички — многократно се връщаха към това „несъвременно изключение“, както сполучливо се бе изразил Ем. Станев. В последно време задълбочени проучвания, най-вече върху ранния Талев, ни даде и М. Шишкова.

Но остава винаги една празнина — липсата на пълно литературно-историческо изследване за писателя, който заедно с Д. Димов осъществи „чудото на българския роман“ през 50-те години у нас. (Не е ли парадоксално, че и за Д. Димов едва напоследък излезе книга от Л. Георгиева.) А Д. Талев бе продължил и художествено реализирал една от най-трайните теми в литературата ни, станала съдбовна за нея още веднага след Освобождението — темата за Македония. Така в края на 90-те години от миналия век Антон Страшимиров написа потресаващи редове за „майката наша кървава македонска земя“. Неговият малко известен днес очерк „Сила му е... турчин е“ започва с една трагична картина: „Нашир и надлъж по поля и гори низ Битолско, Охридско и Ресенско пылеха ден и нощ загнездили се в сенките на Пелистер, Петрино и Бегла дивите арианутски чети; като хищни птици се впушаха те по просторните наши поселища — поселища на трудолюбивия стопанин на широката хубава земя — впушаха се върху българина, върху осветения с най-чисти прави семеен негов кът и — с диво злорадство оскверняваха чистото, погубваха невинното, ограбваха свръхжано.“

След А. Страшимиров и други български творци от най-висок художнически ранг, като Ив. Вазов, П. К. Яворов, К. Христов, оплакаха съдбата на тази древна българска земя, възпяха нейните красоти.

Д. Талев посвети целия си талант, целия си живот, всичката си творческа енергия на една тема — съдбата на българския народ в Македония. Той още на млади години бе дал свят обет пред себе си да напише нещо за Македония и остана верен на младежката си клетва. Излишно е да се разсъждава тук какви възможности разкрива пред литературния историк, пред народоведа и психолога творчеството на Д. Талев. В последно време нашата литературна мисъл поизгуби като че ли вкус към дългогодишни задълбочени занимания с един и същ автор. Ние даже нямаме

утвърдено като традиция написването на романизирани биографии за значителни наши творци от рода на тях, които напоследък видяхме: на Б. Бурсов и Ю. Селезнев за Достоевски, на Е. Тербул за Скот Фицджералд. Да не говорим за традициите, създадени във френската литература от А. Моруа.

През тази година най-после се появи книга за Д. Талев от литературния критик Ал. Спиридонов. Искам още от началото да кажа, че тя не е олая книга за Талев, която аз съм си представял. Права тази уговорка, не за да омаловажа достойнствата й, а за да подчертая нейния по-особен характер. Ал. Спиридонов е един от най-темпераментните ни съвременни критици. Неговите интереси са насочени изключително към проблемите на художествената проза, където с резките си, категорични оценки, с не чак дотам лицеpriятните си квалификации, с умението си да полемизира той винаги е възбуждал духовете, предизвиквал е дискусии. И това са едни от безспорните му достойнства на литературен критик. Заедно с това той подкаса за книгата си Г. Караславов, че се интересува и от по-системни, търпеливи изследвания и анализи на обемно творчество, на многотомни романи. Изглежда, опитът от епопеята „Обикновени хора“ му е дал кураж да се заеме и с Д. Талев.

Новата книга на Ал. Спиридонов няма характер на цялостно, монографично изследване, въпреки че е озаглавена само „Димитър Талев“, без никакви допълнителни или обяснителни подзаглавия. В нея авторът е останал верен на своето амплуа, на своя подход като литературен критик. Той в същност е събрал в едно, обединени от обща идея, четни студии за творчеството на проникновения и вдъхновен художник на живота и борбите на българите в Македония. Може да се каже, че книгата му представя повече черти от образа на писателя, от неговото творчество, без да има претенции за цялостност и завършеност. Това са талантиливо защитени, интересни фрагменти от едно бъдещо по-пълно и по-обхватно изследване за Д. Талев. А твърде е възможно такава да е и представата на критика за писателя. Ал. Спиридонов е следвал повика на литературния критик у себе си, движил се е повече по ярките върхове и мъчителните зигзази на Талев като художник, отколкото грижливо да разгръща лист след лист от духовната му и художническа биография. И така е останал верен на своята нагласа, на своите предпочитания и пристрастия. Критикът добре е познавал силата си и се е осанял на нея. Не може да не се посочи и публицистичният патос на книгата, силата на страстта, с която нейният автор защитава едно многомашабно дело, възхищението пред героите — борци за българщината в Македония.

Ал. Спиридонов е намерил верни определения за Д. Талев като писател-реалист, като „дълбок познавач на бита и народо-

психологията на балканските народи“, изцапен хуманист и летописец на живота на македонските българи. Правилно е определено и постъпателното развитие в цялата четирилогия на темата за страха и нейното продължаване, за робската психология и освобождаването от нея. Критикът е проследил това освобождаване, като е тръгнал от първи бунт на безправната рая — „Некиме гръцки“ — през саможертвата на герои като Райко Вардарски — до последния върховен подвиг на целия български народ — Балканската война.

Първата студия от книгата е озаглавена „Образи и идеи в четирилогията“ и в нея обект на авторовото внимание са четирите романа от Талевата епопея за национално-освободителните борби на македонските българи — „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“. Ал. Спиридонов извежда на преден план някои от основните идеи в тази епопея, като продължаването на страха на роба, какво значи да бъдеш свободен, подвига като нова философия на българина, приноса на националци в съхраняването на българския дух и т. н. Ал. Спиридонов не борави с абстракции, а извежда идеите от техните носители — положителните герои в четирилогията. Той стумява да види основното за такива главни герои като Стоян Глаушев, Султана, Ния, Рафе Клинче, Райко Вардарски и др. Критикът е намерил отговори-формули на такива въпроси като какво значи да бъдеш свободен за някои от героите на четирилогията? За Стоян Глаушев — да се засели в Преспа; за гордата внучка на хаджи Серафим — да се омъжи за един селянин, като с това скандализира обществото в Преспа; за Райко Вардарски и войводата Церки — да умрат за родината; за Ния — да избере сама своето лично щастие; за Лазар Глаушев — да участва в освободителните борби; за Рафе Клинче — да извърши своя творчески подвиг и т. н.

Така Ал. Спиридонов стига до основното заключение за главната художествена идея в четирилогията: „Бившият роб издига за върховна жизнена цел подвига, юначеството, комитската, харамийската романтика, борбата.“ Той с право сравнява подвига на Д. Талев като творец в четирилогията с този на Вазов в „Под игото“, на З. Стоянов в „Знаменски по българските въстания“. Правилно е и забележката му, че големият художник се познава и по умението да създава и правдоподобни отрицателни герои, носители на други тенденции и идеи — разрушителни, отечени от живота, от прогресивното историческо развитие: Аврам Немтур, Йосиф Рапа, Катърката, Таки Брашнаров. Съсбрани и гръкомани, народни предатели, чиито образи светят с жестока светлина, с мрачен блясък озаряват раздвоената епоха на национално самоосъзнаване и борби. Втората глава или по-точно втората студия от книгата на Ал. Спиридонов е най-амбициозна

Авторът си е поставил наведнъж някои от най-важните и най-заплетени въпроси от „загадката на Димитър Талев“. В нея той търси „вътрешния смисъл на една преоценка“, стреми се да разкрие „корените на характера“ на писателя, проследява изграждането на творческата му личност, доказва автобиографизма на творчеството му. Ал. Спиридонов е поел по трудния път на разкриването на едно странно за нашата млада социалистическа литература явление. Още в първите години след 9. IX. 1944 г. един познат на читателите, но непризнат от литературната критика писател създава и издава неочаквано шедьовър — „Железният светилник“. (Романът е завършен през 1946 г. и издаден през 1952 г.)

За Ал. Спиридонов възраждането на писателя се дължи на „страстното разчистване на сметките с литературното и политическо вчера“, на авторското излекуване „от националистическо заслепение, върховистки увлечения и елементарно противопоставяне на народите...“, както и на доизграждането на творческата личност на Талев, и то още преди Девети септември. Факт е, че Талев започва „Железният светилник“ в началото на 40-те години, преодолявайки в творчески мъки слабостите на „Усилни години“.

Тук основно място намира и безпощадната самокритика на писателя, който непрестанно търси и в последна сметка намира нов брод за своя талант, нов мироглед и концепция за бъдещите си художествени творби. Ал. Спиридонов привежда обилни документален и художествен материал даже на места прекалява с цитатите — за изграждането на творческата личност у Талев. Не може да не впечатли например онова съкровено-интимно изказване на Талев, в което той изповядва защо е станал писател: „За да станеш писател, трябва да си раздвижен от некаква голяма идея, която да те е овладела неудържимо. Смело мога да кажа, че аз станах писател, защото чувствавах необходимост да разкажа нещо за Македония.“

Ал. Спиридонов отделя доста място и на въпроса за автобиографизма в творчеството на Талев, като включва в изследването си много от спомените на писателя за детските му години („Далечен спомен“, „Пенчо Славейков в родния ми град“, „Град Прилеп“ — очерк и др.). Тези спомени показват колко отрано Талев заживява с нерадостната съдба на поробена Македония, колко отрано е почувствувал своето задължение да разкаже нещо за Македония.

Докато преди двадесет години се говореше за „загадката на Димитър Талев“, сега литературната критика, оценявайки книгата на Ал. Спиридонов, постави въпроса за „феномена Талев“. От това отговорът на въпросите, които трябва да се решават, не става по-лесно. Ал. Спиридонов търси този отговор в съдбата на Македония и македонските българци, непрекъснат извор на инвенции за пи-

сателя, в автобиографизма на неговото творчество, в успокоената носталгия. Вижда го в писателската му интуиция и в непосредствената изява на националното като естествено състояние на неговия дух, в гордостта му от силата на българския национален характер и т. н.

Третата глава от книгата представлява „Опит за съпоставка между „Самуил“ и четирилогията“. В нея са включени и такива моменти като „Женската усмивка в творчеството на автора“, „Любовта на избраниците към пророчите хора от народа“ и др. Понякога е стремежът на критика за един нов прочит на романа „Самуил“. Приживе, когато Талев издаваше своите романи с една едва ли не балзаковска плодовитост, литературната критика, поуморена като че ли да го чете и оценява, подмина донякъде романа „Самуил“. Тя видя в него повече битоописателя, словоохотливия баталист, без да разчете някои от основните герои — Самуил, Биляна, Рун. Ал. Спиридонов възстановява правото на тези герои, като особено интересна е интерпретацията му на Рун — този бивш богомил, заслепен от властта, която му е предоставена. Тълкуването на този образ, както и противопоставянето му на Борис Глаушев — Милостивия представлява един от безспорните успехи на критика. Много сполучливи са и страниците, посветени на женските образи на Талев — Биляна и Божана, Ния и Катерина, Султана — „майка на всички“, както находчиво я нарича Спиридонов.

Твърде високата оценка — „един от най-хубавите ни исторически романи“, — която дава авторът за „Самуил“, може да се приеме като логично противодействие на неговото подценяване приживе на Талев. Увлечен в своята критическа страст, в желанието си на всяка цена да утвърди, да защити романа, Ал. Спиридонов е направил една крачка по-вече.

Последната глава ни връща към четирилогията, но в един по-друг аспект. Във фокуса на авторското внимание е образът на Султана или, както образно се е изразил критикът — „как Султана бди над пламъка на железния светилник“. Още в началото на тази глава Ал. Спиридонов прави една категорична уговорка — „За да се проумее Талев — трябва да се проумее „Железният светилник“. В анализа на този роман, в разкриване същността на образа на Султана, както и във върнатата характеристика на другите образи се проявяват едни от най-хубавите страни на таланта на критика — тънка наблюдателност, усет за красивото у образите, умение да се проникне в художествената тъкан на романа. Тази глава е и по-стегната, в нея авторската мисъл се движи от висок нравствен патос, от критически темперамент, който обаче не излиза извън рамките на поставената цел.

В края на рецензията искам да поставя въпроса за някои чисто езикови недолжности на автора на книгата. Учудва ме това негово желание на някои места да пише цветисто. Известно е, че има критици с красив слог — слог, който те повлича, защеметява те и ти забравяш да следиш мисълта. У тебе остава опиянението от багри и звуци, от сравнения и съпоставки, от образи и асоциации. В съзнанието ти се изгражда едно видение, обхваща те настроение, което като че ли ти помага по-добре да почувствуваш автора, за когото става дума. Други пишат по-отривисто, по-графично, като сполучливо избягват подводните рифове на несполучливите сравнения и асоциации. Ал. Спиридонов е за мен от този тип критици. Но в книгата си за Талев той е попрекалял с опитите си да бъде божем по-чтителен. Така например твърде често срещаме у него глагола извайвам. Според критика писателят непрекъснато „извайва“ нещо. Даже и за отрицателните герои той пише, че били „извайани“. Известно, че глаголят носи не само информация, но и съдържа някакво отношение към образа, предмета, картината. В други случаи Ал. Спиридонов малко нехайно е употребил изрази, които напразно биха претендирали да бъдат оригинални. Той казва, че Талев „иззидал тухла по тухла... един свой хармоничен творчески свят“. За него Султана е „като боен кон, облечен в традиционалистични доспехи“; „Д. Талев като че ли е една от първите ластовички от голяма величина“ — твърдение, което и орнитолозите не биха могли да изкажат. За да подчертае силата на Талевото въображение, критикът пояснява, че епическият талант на писателя в част III на „Самуил“ бил излязъл „извън коритото на творческия замисъл“ и т. н.

Нима да се спирам и на други подобни езикови несполуки, за да не изпаднам в дребнавост. Поставих въпроса за езика на критика, защото напоследък се чувства една немара в това отношение един фалшив стремеж към образотворчество в критиката, което само затлачва мисълта и обръква и без това недотам ориентирания читател.

Книгата на Ал. Спиридонов за Димитър Талев прибавя нови штрихи към образа на писателя. Тя разкрива и много от най-добрите страни на нейния автор, темперамента му на критик и умението му да почувствува и разкрие богатствата и своеобразието на един голям художествен свят. След тази книга Д. Талев ни става по-близък, по-ясен, по-разбран. Направена е още една крачка към разкриването на неговата загадка.

Любомир Стаматов

Известният румънски историк проф. Константин Велики има един траен и обикнат предмет в научните си интереси — България. В дългогодишната му научноизследователска дейност нашата страна присъствува много-многократно в културната и политическата си история. На неговото раздвояващо се между точния подход и белетристичната форма перо се дължи подчертан приносният момент в историческия ракурс на известните Браилски бунтове (Браилските бунтове. С., 1968), към които той се върна още веднъж под формата на документален разказ (Под знамето на свободата С., 1976); изследванията за д-р Никола Пиколо и Георги Пешаков (Д-р Никола С. Пиколо във Влашко. С., 1968 и „Un poète „slavo-roumain“ Georges Pesakov, in „Romanoslavica“, XVI, București, 1968); изяснява отношенията на видни румънски личности и политически дейци към българските емигранти („Atitudinea lui Mihail Kogălniceanu, a unor autorități românești din porfurile dunărene și a maselor populare în timpul trecerii cetei lui Hristo Botev, in „Romanoslavica“, IV. București, 1960; C. A. Rosetti și Comunitatea bulgară, București, 1965), каквито са Михаил Когăлничану и К. А. Росети; разглеждане на освободителните борби на българската емиграция на широкия фон на румънското национално движение (Румънското национално движение и освободителните борби на българската емиграция (1750—1870). С. 1973), а и десетки още разпръснати статии в румънската и българската преса. Към тях миналата година К. Велики прибави книгата си „La Roumanie et le mouvement révolutionnaire bulgare de libération nationale, (1850—1878), Editura Academiei republicii Socialiste România. București, 1979. В началото на 1980 се появи и книгата му „România și renașterea Bulgară, Editura „științifică și enciclopedică. București, 1980.

Посочените трудове на румънския историк безспорно имат отношение и към въпроса за „Румъния и Българското възраждане“, който е предмет на най-новия му труд, защото той не би могъл да се появи без всичко предшествуващо го. Отделните моменти от революционната дейност на българската емиграция в Румъния, на които К. Велики се е спирал досега, както и погледът върху някои творчески личности, пряко свързани в извадата си с Румъния, сега са вплетени и обобщени на фона на цялостния процес на Българското възраждане, преплетен в своята обективност с нашата северна съседка. Огромният фактически материал, залегал в

основата на изследването, както и използваният научен апарат — 159 заглавия за I част и 178 за II част — подчертават обхвата на труда. На 300 страници в строг исторически аспект авторът разгъва българската политическа, икономическа и културна история от края на XVI в. до Освободителната руско-турска война (1877—1878). Макар че в предговора се подчертава, че изследването е предназначено за румънския читател, който отчасти е запознат с този важен проблем и най-вече с румъно-българските културни връзки през XIX в., оказва се, че страниците за Българското възраждане под перото на К. Велики имат по-широк адресат. Те са пръв опит за цялостно разкриване на една напрегната епоха и за двата народа — българският се бори за национална независимост, румънският отстоява правото си за единна държава. В духовните и политическите контакти те все повече са се сближавали, обединявали са волята си за свобода, взаимно са се подкрепяли. В този смисъл, тръгвайки от тази изходна точка, Велики мотивира и заглавието на труда си. Известно е, че Възраждането е свързано със Западна Европа (предимно и най-рано в Италия), и то от XV в., когато се разлага феодализмът и се формира ранното буржоазно общество. Процесът на Възраждането в балканските страни има своя специфика, свързана с турското господство — оттам и ролята на буржоазията в националноосвободителните борби. Като следствие на тези борби в първата половина на XIX в. на Балканите се появяват автономна сръбска държава, независима гръцка държава и най-накрая — автономна българска държава. Авторът подчертава, че всички тези борби на зараждащата се буржоазия в другите страни на Балканите водят до икономически и социално-политически промени и в българските земи, които от своя страна преживяват „истинска интелектуална и художествена революция, промяна на възгледите за живота на българското общество“. Една от формите на антиотоманската борба на Балканския полуостров е емиграцията (Гърция, Румъния, Русия) и „наред с останалите в родината емигрантите от тези центрове са дали своя принос — изключително важен, в политическото и културното възраждане на победеното отечество“. „В тази ситуация Румъния, която преследва премахването на турската зависимост и която в продължение на векове е давала подслон на българските емигранти и винаги е подпомагала антиотоманската борба на народите от Балканите, оказва прием на българските революционери, разрешава създаването на някои български организации и дава свобода на някои политически действия против турците на нейна територия, подпомагайки ги напълно.“ Поради факта, че след обединението си Румъния става център на революционното българско движение, което издава вестници и печата прокламации, подготвя чети за пре-

минаване „отвъд Дунава“, ръководи националноосвободителната борба в България, тя обективно исторически се свързва с Българското възраждане. В подкрепа на тази мисъл като мото на труда са взети извадки от изказвания на държавните ръководители на двете страни — Н. Чаушеску и Т. Живков. „Не мога... да не припомня с дълбока благодарност за гостоприемството, което румънският народ е оказвал на нашите революционери от периода на Възраждането — пише Т. Живков, — ва борците за национално освобождение на българския народ, на Раковски и Каравелов, на Ботев и Левски, на четите на Хаджи Димитър и Стефан Караджа, Панайот Хитов и Филип Тотю, които бяха сформирани и въоръжени на румънска територия, за да минат тихия бял Дунав и да дадат живота си за свободата на България.“ Към мисълта на Н. Чаушеску, че приятелството и румъно-българското сътрудничество има дълбоки корени, вплетени в историческото ни минало, за което разказват историческите хроники, проф. К. Велики прибавя изследването си „Румъния и Българското възраждане“.

Така навлиза в същината на проблема К. Велики още в I част, където търси тесните връзки на българските царе с румънските (Иван Александър и Матей Басараб, Николае Александру и Иван Срацимир); в борбата си срещу турското нашествие те не само се съюзяват, но и сродяват, макар че поборителят се оказва по-силен от тях. През цялото многовековно робство на българския народ независимо от формите на борбата (хайдуството и въстанията) Румъния е била първият пристан и убежище на прокудените. Румънските владетели, като се започне от Мирча чел Батрия, който в 1406 г. след срещата си със Сигизмунд в Унгария провежда експедиция и освобождава временно Силистра от турците, а Янку от Хунедоара, който в 1443 г. провежда кампания на юг от Дунава и се радва на помощта на българите, а Михайл Витязул, който в 1594—1595 г. провежда своите обсади на Свищов, Никопол и стига до Силистра, а Матей Басараб, който дава широк израз на благоразположението си към българите, особено към тези от Чирпорец, и се стигне до Шербан Кантакузино и Константин Брънковяну — всички те бележат вековната традиция, която свързва двата народа. „Ролята, която владските князства и после Румъния играят в борбата за освобождение на България — пише авторът, — не започва с Българското възраждане, а много по-отдавна. По време на Възраждането тя стига до своя апогей в политическо и културно отношение.“ Като не изпуска да подчертае вековната надежда на българския народ по отношение на „дяло Иван“ — т. е. Русия, К. Велики обосновава заселването на цели компактни маси от българи във Влашко и Молдова след известните репресии и турските издевателства, след неуспешни опити

за въстания и отмъщения по пътя на хайдутството. Наред с това се очертава и социално-икономическата обстановка в България през втората половина на XVIII в., развитието на занаятчийството и градовете, на търговията, за което френският консул в Солун Cousinery след посещението си в Тракия пише: „Ако някой от раята (християните) успее с качествата си чрез търговия или занаятчийство да се издигне над съгражданите си, рядко може да се радва на богатството си. Най-доброто нещо, което може да направи, е да напусне страната си.“ „И много търговци постъпват така — обобщава К. Велики, — тръгвайки на север от Дунава.“ С неудържимия процес на разрушаване на азиатския феодализъм в българските земи започва и още по-неудържимият устрем на народа към свободата, която векове им е отнемана, но надеждата за нея никога не е угасвала. Авторът очертава величествената фигура на Паисий Хилендарски, който като ярък факел осветява прехода между две епохи и буди съзнанието на своя народ, поставяйки началото на Българското възраждане. С широко познаване на историческите и икономическите процеси, на закономерностите на времето в двете съседни страни румънският учен проследява причините за емиграцията в Русия и Румъния, условията за живот и земите, които получават там българските емигранти. Велики прави съпоставка между градовете, от които идват българските емигранти (Сливен, Котел, Ямбол, Карнобат и др.), и градовете, в които се заселват (Плоещ, Питеш, Слатина, Бузю, Браила и др.). Сред местното румънско население и емигрантите от други националности (сърби) българските занаятчии, градинари и търговци се приспособяват бързо, излизат се и забогатяват. „Ако занаятчиите и търговците — пише авторът — се приспособяват бързо към икономическия живот на страната, българите-интелектуалци тук намират културна среда и възможности за дейност, която не би могла да се сравнява с тази в поробеното им отечество.“ Началото на борбата по „културен път“ да се помогне за освобождението на България в Румъния започва от Софроний Врачански, Васил Ненович, Атанас Кипиловски, Иван Селимински, Петър Берон, докато се стигне до титаните на перото от ранга на Ботев и Каравелов. Във връзка с това е очертана картината на културния живот в Румъния през този период — образователно дело, книгопечатане, библиотеки, които, макар и да са започнали бързото си развитие, също страдат от силното влияние на гръцкото духовенство. В този смисъл борбата е била обща и в много отношения плодотворна. Един интересен момент от изследването подчертава тази мисъл: „Ако държим сметка за политическата атмосфера, за румънския културен подем, за противоотоманското национално движение — фактически след 1821 г. Влашко и

Молдова отново се радват на широка автономия — тогава можем лесно да разберем какъв е приносът на българската емиграция във Влашко към културното и политическо възраждане на българския народ... Емигрантите във Влашко са могли да видят със собствените си очи как отстраняването на фанариотите-владетели след 1821 г. или широката автономия, получена с Одринския мирен договор, са били постигнати чрез борбата на румънското национално движение. И това, както и румънските културен подем са създали също така модели, които и те са могли да следват, приспособявайки ги, разбира се, съобразно своите нужди.“ Велики посочва влиянието и на разнонационалната емиграция, особено в Букурещ, където се оформя и най-големият център на българското революционно националноосвободително движение. Интересен момент в изследването е този за участието на българи във въстанието на Тудор Владимиреску, в Руско-турската война от 1828—1829 г., което свидетелства за българския дух, за нагласата му не само да се поучава, но и сам да бъде пример, когато има възможност да се разгръне и прояви. Много точно и обосновано К. Велики разглежда разцеплението сред българската емиграция, отношението на едрите търговци от Влашко към борбата на своя останал в робство народ, както и многото неуспешни въстания в България, каквито са Величковата завера, Нишкото въстание от 1841 г. и особено трите браилски бунта от 1841—1843 г. Все на този автор се дължи вече цитираният в началото труд за историческите Браилски бунтове, в които се появява легендарната фигура на Георги Македон, бъдещия Г. С. Раковски, на Васил Вълков и капитан Татич, в който е събран и изследван огромен материал от букурещките съдебни архиви: „Всички тези движения не успяха и не можах да успеят, понеже българската емиграция във Влашко не беше единна и проблемът за освобождението на България беше разглеждан съобразно класовите интереси на различните социални прослойки... Революционните бунтове в Браила от 1841—1843 г. обаче представляват крачка напред в съзряване на политиката на българската емиграция във Влашко.“

От марксистко-ленинска гледна точка е разглеждан въпросът и за буржоазнодемократичната революция в Румъния от 1848 г. и за участието на българи в нея, какъвто е случаят с Николае Ненович, един от българските комисари на революцията, колегата на Н. Бълческу от училището „Святий Савва“ и негов близък приятел, както и включването на Окселе Мари и Окселе Телега (където е бил на заточение Васил Вълков с останалите българи) заедно с Излаз и Букурещ като първи огнища на революцията. Между имената на българите в румънската революция К. Велики отбелязва К. Мустаков, А. Неделко-

вич, Н. Пенчович, А. Добрович и др. Когато през август 1848 г. едната буржоазия се оплаква до султана, че Сюлеймен паша, който е бил изпратен от Портата да възстанови стария режим, фактически легализира революционното правителство, в „Memoirul“, написан на френски, между другото се казва, че „между търговците от Букурещ, които участваха в тази революция, българите са тези, които съставляваха мнозинството с несъмнената цел да установят тук началото на един мост в полза на тяхната страна, . . . че първият акт на милосърдие от страна на временното правителство беше освобождението от тъмници на българите, арестувани, че са искали да разбунтуват своята страна против Високата порта.“ Огнят на „комунизма и революцията“, както се казва по-нататък, е оприличен на рак, който ще погълне Отоманската империя, щом го оставят да се разгори и в съседните страни (т. е. България — Си. Н.), тъй като той се поддържа от огромно мнозинство българи. И макар че и Видинското въстание от 1850 г. не успява поради много обективни причини, Възраждането в България върви бурно и неудържимо напред. Велики се спира на борбата срещу фанариотите в страната и извън нея, на личностите на Неофит Бозвели и Илиарон Макариополски, особено на Софроний Врачански, на Райно Попович, Христати Павлович и В. Априлов, на всички борци за „модерното“ българско училище, за просвета и книжнина. Много задълбочено е разгледана дейността на П. Берон в румънските княжества и създаването на Габровското училище, приносът на Юрий Венелин за Българското възраждане, печатането и превеждането на книги, началото на българската журналистика. „Впечатлява в този период, т. е. в третото десетилетие на XIX в., големият брой на българите-интелектуалци, които се установяват в Букурещ и изобщо във Влашко“, подчертава Велики. Имената на Н. Пиколо и Ив. Селимински са записани в развитието и на румънската научна мисъл — най-вече медицинската.

В труда „Румъния и Българското възраждане“ особено място е отделено на българската архитектура и живопис, което говори за много широкия обхват на изследването. Специално се разглеждат „часовниковите кули“, църквите, „архитектурният комплекс Рила“ (най-подробно разгледан), „установките“ от Пещера, Браилово, Търново, живописните школи и бележитите „кърпачи-аметнищици“ на една наистина „възраждаща се епоха“ в Арбанаси, Копризница, Трявна, Дряново, великолепната българска дърворезба, живописната школа в Самоков и Банско, лозящата каноните четка на Захари Зограф. Наред с това духовно обновяване върви в своето развитие и революционната борба, която издига за свои водачи изключителните фигури на Г. С. Раковски и Хр. Ботев. На Раковски авторът отделя много място във връзка с журналистическата му и революционна дейност, както и на близостта му с М. Когъничяну и Б. П. Хашдеу. Четническата тактика на Раковски бележи поврат в бор-

бата на българската емиграция, макар печалният край на Х. Димитър и Ст. Караджа, неуспехът на Ф. Тотю и П. Хитов да сачат и нейните недостатъци. Този период, т. е. след Кримската война, е „реставриран“ в политически и културен аспект с обективната прещенка на румънската действителност, от една страна, и, от друга — на променената картина в средата на българската емиграция. Съществуващият разкол между „младите“ и „старите“ все повече се преодолюва в името на свободата, понякога с жестоки мерки на насилието и своеволието, но как иначе поробена България щеше да обрне световното внимание върху себе си, ако не с дрзновението на личности като Ботев. Обективният поглед на Велики рисува този пламенен революционер, както и Левски, както и Каравелов, с много пристрастие, за което цитира и един от най-близките приятели на Ботев — К. Доброджану-Геря: „Знаех, че Хр. Ботев в това време беше погълнат от подготовката на своята чета за заминаването ѝ в България и го познавах като един голям поет, публицист и български революционер. . . Спомням си как го изпратих, когато замина с четата си за България, спомням си и каква голяма болка ми причини неговият трагичен край.“ К. Велики се спира и на ехото, което се разнася след безпримерния подвиг на Ботев, проследява Априлското въстание от 1876 г. и Освобдителната руско-турска война от 1877—1878 г. с епичните боеве при Гривица и Плевен, където наред с русите и българите героично се бият и румънските войници.

Трудът „Румъния и Българското възраждане“, който съдържа и 24 черно-бели и 4 цветни илюстрации, завършва с изводи, между които са и реловите: „Естествено е Румъния, която също е преследвала отхвърляне на турската зависимост, да подпомогне българското революционно движение за национално освобождение, което след 1862 г. има за политически център Букурещ. . . Ако запомним, че от тяхната среда (на българската емиграция — Си. Н.) тази от Румъния е играла една от най-важните роли, тогава можем да си дадем сметка и за важността, която е имало политическото и културното Възраждане на България.“

Тези най-общи бележки върху научния труд на проф. К. Велики очертават и неговата важност в развитието на българо-румънските културни и научни връзки. Те са съществен принос в един момент, когато дружбата и сътрудничеството между нашите две страни се развиват в особено благоприятна светлина, когато България отпразнува през 1981 г. своята 1300-годишнина от съществуването си като държава. В този смисъл изследването на румънския историк със своите подчертани научни достойнства е не само поглед към героичното минало на България, но и към нейното мирно добросъседство днес, към нейното бъдеще, в което винаги ще присъствуват признателността и братските чувства към съседния на нас румънски народ.

SOMMAIRE

60 ans de la fondation de l'URSS

Félix Kouznétzov (Moscou) — Conclusions non définitives	3
Vassil Kolévski — Maxime Gorki — théoricien du réalisme socialiste	30
Margarita Raïnova — L'interprétation artistique de l'image d'Emélian Pougatchov dans la littérature russe soviétique	38
Tontcho Chéïtanov — La prose de Vassily Choukchine et les traditions de la littérature russe classique	55
Margarita Kanazirska — Du problème relatif au style épique des romans „Ivan Kondarev“ d'Emilian Stanev et „Sur le Don paisible“ de Mikhaïl Cholokhov	69

Profilis

Christo Stéfanov — Guéorgui Djagarov	89
Dimitre Tanev — Slav Chr. Karaslavov	97

220 ans de la création d'„Historia slavianobolgarska“

Mikhaïl Kolarov — Païssi, moine de l'Athos et Zachari Orpheline	102
---	-----

Communications scientifiques

Giéorgui Văltchev — Présence de la littérature estonienne chez nous	124
---	-----

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'Allemagne Démocratique, d'Autriche, de France et d'Italie	128
--	-----

Revue

Sergheï Raïkov — „Le roman bulgare après le Neuf septembre“ par Tontcho Getchev	135
Lubomir Stamatov — „Dimitre Talev“, par Alexandre Spiridonov	141
Snéjina Nicolova — La Bulgarie présente dans les intérêts scientifiques de Constantin Vélki	144

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБ-
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИША-
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл .9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1982
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Св.*

Дадена за набор на 20. IX. 1982 г.

Подписана за печат на 25. XII. 1982 г.

Формат 70

Печатни коли 9,25

Издателски коли 11,99

Тираж 1640

Изд. мн.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

Поръчка № 463